MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

decembrie 1973

12

CUPRINS

Dr. Vasile Tomescu Muzica noastră şi spiritul contemporaneităţii 1

Nicolae Călinoiu — Pontica' 73 4

Doru Popovici — Impresii de participant . . 5

MEMENTO PAUL CONSTANTINESCU

Wilhelm Berger — Însemnări despre creaţia de muzică de cameră a eminentului compozitor 7

Mircea Chiriac — Cîntecul popular în opera lui Paul Constantinescu 8

George Manoliu — Gînduri de interpret . . 9

ANIVERSĂRI

Ioana Ştefănescu — Tudor Ciortea 10

Andreas Porfetje — Franz Xaver Dressler . 13

CREAŢII

Dorian Varga — Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu 15

DIN ŢARĂ

Claudiu Negulescu, Dumitru Grigore — Jubileu orădean 21

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, J. V. Pandelescu, Dumitru Bughici, Andreas Porfetje Dan Buciu, D. D. Botez, Nicolae Brânduş, Dumitru Avakian, Constantin Palade.

DE PESTE HOTARE

Romeo Alexandrescu — Însemnări pariziene
George Sbârcea — Salzburg 40

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

Rodica Oană-Pop — Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj în Elveţia şi Austria 42

SOMMAIRE

Dr. Vasile Tomescu — La musique roumaine et son esprit de contemporanéité 1

Nicolae Călinoiu — Pontica '73 4

Doru Popovici — Impresions d'un participant 5

MEMENTO PAUL CONSTANTINESCU

Wilhelm Berger — Notes sur la musique de chambre créée par le compositeur . . . 7

Mircea Chiriac — La chanson populaire dans l'oeuvre de Paul Constantinescu 8

George Manoliu — Pensées d'interprète . . 9

ANNIVERSAIRES

Ioana Ştefănescu — Tudor Ciortea 10

Andreas Porfetje — Franz Xaver Dressler 13

OEUVRES

Dorian Varga — Le Quatuor à cordes no. 2 de Dumitru Capoianu 15

NOUVELLES MUSICALES DU PAYS

Claudiu Negulescu, Dumitru Grigore — Le jubilée d'Oradea 21

LA VIE MUSICALE

Signent : *Edgar Elian, J. V. Pandelescu, Dumitru Bughici, Andreas Porfetje, Dan Buciu, D. D. Botez, Nicolae Brinduş, Dumitru Avakian, Constantin Palade*

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER

Romeo Alexandrescu — Impressions parisiennes 39
George Sbârcea — Salzbourg 40

PRÉSENCES ROUMAINES À L'ÉTRANGER

Rodica Oană-Pop — L'orchestre de chambre de la Philharmonie de Cluj en Suisse et Autriche 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Pascal Bentoiu — Réflexions sur la musique nouvelle 43

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 12 (253) decembrie 1973

MUZICA NOASTRĂ ŞI SPIRITUL CONTEMPORANEITĂŢII

de dr. VASILE TOMESCU

Trăsătura esenţială a muzicii din toate epocile, spiritul contemporan, identificarea cu gîndirea şi sensibilitatea, cu idealurile şi lupta oamenilor pentru mai bine şi mai frumos — iată aspiraţia care înmănunchează toate tendinţele, toate talentele, toate genurile şi orientările stilistice ale creaţiei noastre muzicale.

Compozitorii, interpreţii, oamenii de ştiinţă muzicală privesc cu un profund sentiment al angajării confirmarea rolului lor în planul de ansamblu al înfloririi multilaterale a României Socialiste. Căci ce poate fi oare mai pasionant şi mai nobil — aşa cum îndemna cu prestigiul său George Enescu în împrejurările atît de diferite ale trecutului — decît să participi prin prinosul de dăruire artistică şi cetăţenească la îmbogăţirea spirituală a propriei naţiuni, să slujeşti generoasa cauză a ridicării moral estetice a contemporanilor ? Formulînd imperativul ca „omul, constructor al socialismului, să se poată regăsi în aceste lucrări de artă, să-şi descopere şi defectele, dar şi trăsăturile nobile!", tovarăşul Nicolae Ceauşescu sublinia în cadrul lucrărilor Plenarei din noiembrie 1971 a C.C. al P.C.R. : „Toate lucrările de artă, executate în forme şi stiluri foarte variate, trebuie să redea preocupările şi realităţile epocii pe care o trăim, viaţa poporului, să înnobileze pe om, să-l însufleţească la fapte măreţe, eroice". Sînt aici exprimate însuşirile definitorii ale muzicii de a se inspira din viaţă, de a reda în complexitatea ei de nuanţe realitatea şi de a contribui totodată activ la perfecţionarea, la transformarea pozitivă a acesteia. Spiritul lucid, ştiinţific, realismul în strîns raport cu caracterul vizionar, cutezător al operei de edificare a societăţii socialiste în România, fundamentează şi contemporaneitatea muzicii noastre, umanismul ei profund, structural, deschiderea spre nou. Creaţia muzicală se adresează astăzi tuturor generaţiilor de iubitori ai artei, străduindu-se să răspundă cerinţelor acestora şi în acelaşi timp să înlesnească ridicarea publicului aflat pe diferite trepte de iniţiere. Aceasta a stimulat creşterea spiritului de investigaţie a compozitorilor noştri în direcţii pe care arta universală de azi le consacră ca semnificative, îmbogăţirea cu soluţii originale a tehnicii de creaţie în toate genurile, aprofundarea tematicii aparţinînd vieţii noastre în neîncetat dinamism.

În abordarea problemelor legate de lărgirea orizontului tematic şi de îmbogăţirea nelimitată a modalităţilor de realizare a creaţiei muzicale, documentele de partid la care ne referim reliefează idei de o valoare excepţională, privind două dimensiuni cardinale ale contemporaneităţii : patriotismul fierbinte, ilustrat de străluciţi exponenţi ai culturii şi artei româneşti, şi umanismul socialist, considerat ca expresie a raporturilor noi, superioare, complexe, dintre membrii societăţii ca expresie a eforturilor şi năzuinţelor comune spre progresul multilateral al naţiunii.

Ataşaţi cu întreaga lor fiinţă programului elaborat de partid, compozitorii şi muzicologii şi-au consacrat energia şi talentul înfăptuirii marilor deziderate ale culturii noastre contemporane. Creatori din toate generaţiile s-au alăturat pentru a da un nou avînt genurilor cu puternic răsunet social-educativ, punînd accentul, aşa cum se sublinia ca fiind necesar

https://biblioteca-digitala.ro

în documentele de partid, pe înflorirea lucrărilor muzicale cu text, îndeosebi a operei și baletului, cîntecului patriotic, cantatei, oratoriului, și totodată pe dezvoltarea lucrărilor simfonice și de muzică de cameră, capabile să dobîndească o largă audiență și un interes susținut în rîndul ascultătorilor. În munca lor plină de dăruire, compozitorii au aflat un stimulent în contactul mereu mai puternic cu viața și cu năzuințele oamenilor muncii, în dialogul cu aceștia, privind cerințele estetice actuale. Strădania de a se adresa unui public real, istoricește format și sensibil la tot ce reprezintă înnoire autentică în gîndirea și expresia artistică, a lărgit considerabil experiența compozitorilor noștri, stimulînd creșterea spiritului de investigație, aprofundarea tematicii aparținînd trecutului istoric al poporului și realităților patriei socialiste de neîncetat dinamism, îmbogățirea cu soluții originale a tehnicii componistice specifică timpurilor noastre.

Cele mai valoroase lucrări muzicale compuse în anii din urmă, confirmă adevărul, propriu concepției noastre filozofice, că numai înțelegerea profundă a deziderateloг majore, formulate de contemporaneitate asigură deplina realizare a individualității creatoare, finalizînd pe un plan superior și durabil aportul componistic, deschizîndu-i acestuia prin prezent un drum larg spre viitor. În această direcție s-au consacrat un număr însemnat de lucrări în diferite genuri, care dau glas elanului constructiv al maselor, dragostei față de partid și de patrie, care exprimă romantismul cutezător al tineretului, cîntece inspirate din viața satului socialist, piese corale dedicate unor ramuri de producție, ostașilor, etc. Tălmăcesc, de asemenea, un mesaj etic ales, demn de societatea noastră, frumoase melodii de muzică ușoară care au cucerit inima iubitorilor genului. Un număr de lucrări în genuri complexe cum sînt opera și baletul, opereta, au văzut lumina scenei iar altele se află în plin proces de desăvîrșire spre a îmbogăți repertoriul actualei stagiuni, pe care compozitorii o dedică aniversării a trei decenii de la eliberarea țării de sub jugul fascist și celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Cantate, oratorii, poeme simfonice, uverturi, simfonii valorifică idei și teme ale literaturii noastre din trecut și de azi, ale folclorului național. Muzica simfonică și de cameră, în tot ce are ea mai reprezentativ, este pătrunsă de o gîndire viguroasă, optimistă, ecou firesc al spiritualității contemporanilor noștri.

În această bogată afirmare de talente și energii creatoare, de stiluri și orientări componistice, în acest efort susținut pentru satisfacerea marilor exigențe ale culturii noastre socialiste, mai rămîn încă multe și însemnate datorii de împlinit. Măsura acestor datorii este dată de creșterea continuă a nivelului calitativ al vieții noastre muzicale, de îmbogățirea și dezvoltarea manifestărilor artistice din numeroase centre ale țării — la a căror desfășurare compozitorii și muzicologii participă cu competență și abnegație —, de diversificarea aspectelor vieții însăși a poporului, care se cer reflectate în creația muzicală, de aprofundarea viziunii noastre de ansamblu asupra prezentului și viitorului patriei socialiste, asupra prezentului și viitorului luptei pentru pace și progres dusă de întreaga omenire. Pe acest drum, realizările obținute pot și trebuie să fie continuate pe un plan superior, prin angajarea mai eficientă a tuturor forțelor creatoare de care dispunem, prin perfecționarea neîncetată a activității în cadrul Uniunii Compozitorilor, prin adîncirea permanentă a contactului nostru cu viața și munca oamenilor de pe șantiere, de pe ogoare, cu preocupările tineretului. În aceasta rezidă actualitatea vie a chemărilor formulate de documentele de partid, a îndemnurilor adresate muzicienilor de tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al Partidului. Efortul, aspirația de a fi contemporan se dovedesc pe cît de necesare pe atît de rodnice în complexul activității muzicale, și astfel și în domeniul cercetărilor și popularizării valorilor culturii noastre muzicale, în domeniul răspîndirii frumosului artei sonore în rîndurile cît mai largi ale publicului, pe calea interpretării artistice de calitate, pe calea educației muzicale adecvată cerințelor. Privită astfel, în ansamblu, cultura noastră muzicală are o nelimitată perspectivă de înflorire, a cărei temelie o constituie prezența ei activă, militantă, responsabilă, în contemporaneitate.

Angajată în contemporaneitate cu toate forțele și talentele care o reprezintă, cultura noastră muzicală își are, odată cu anul 1974, un drum deschis spre noi și frumoase împliniri.

https://biblioteca-digitala.ro

Se află în plin proces de desăvîrșire un număr de opere, balete, operete, lucrări simfonice, vocal-simfonice și instrumentale care își propun să exprime prinosul de dăruire creatoare al poporului nostru în întîmpinarea celor două mari evenimente ale anului — aniversarea a trei decenii de la insurecția națională antifascistă armată și Congresul al XI-lea al P.C.R. Compozitori cu bogată experiență în acest domeniu, ca Gheorghe Dumitrescu, alți autori ale căror lucrări au văzut cu succes lumina scenei, ca Mircea Chiriac, Doru Popovici, Theodor Bratu, George Grigoriu în colaborare cu libretiști și realizatori de spectacol, cu soliștii și ansamblurile de interpreți, se preocupă asiduu în această direcție și sînt convins că străduințile lor vor izbîndi în înălțimea așteptărilor.

Uniunea Compozitorilor își va intensifica acțiunile de sprijinire a activității artistice de amatori și a muncii de educație muzicală în rîndul tineretului, întregind prin aceasta efortul permanent de cunoaștere a vieții și realizărilor poporului nostru, de îmbogățire a surselor de inspirație ale creației contemporane. În actuala sa stagiune, activitatea cercului de „Prieteni ai muzicii", organizat în cadrul uzinelor „Republica" și adresat tinerilor muncitori din sectorul III, activitatea cursului de muzică de la Universitatea Populară, a Asociației „Muzica" și a altor forme de educație muzicală din capitală înregistrează un progres al metodelor de lucru și o sporire a interesului participanților.

Evenimentele anului 1974 își găsesc un puternic ecou și în domeniul cercetărilor teoretice, al tiparului și discului muzical. Însemnăm aici apariția în cursul anului care începe, a unor volume de sinteză, lexicoane, ghiduri dedicate culturii muzicale universale și românești, a unei antologii de discuri privind muzica românească. Un simpozion național consacrat înfloririi muzicii românești în anii orînduirii socialiste va reuni muzicologi care activează în cadrul Uniunii Compozitorilor, conservatoarelor de muzică, Institutului de Istoria Artei de pe lîngă Academia de Științe Sociale și Politice, Institutului de Etnografie și Folclor.

Uniunea Compozitorilor va milita pentru buna reușită a unor acțiuni cultural-muzicale de masă, cum sînt concursul „Cîntare patriei", concursul de muzică ușoară de la Mamaia, evenimentele muzicale speciale care au loc în fiecare an în diferite orașe ale patriei, precum și în centre rurale cu o bogată activitate corală și în domeniul muzicii populare. Amintim că în anul 1974 se va finaliza un concurs de creație de cîntece dedicate metalurgiștilor, a doua ediție a concursului de cîntece dedicate ostașilor. Ne vom strădui de asemenea să facem din muzică o prezență vie în sălile de concert și spectacol ale capitalei de-a lungul întregii stagiuni și cu prilejuri deosebite, cum sînt Zilele Culturale ale Capitalei ș.a.

Aceste frumoase perspective de afirmare a creației și muzicologiei constituie totodată temeiuri pentru noi și sporite responsabilități, pentru stimularea fanteziei creatoare, pentru ridicarea neîncetată a exigențelor noastre. Iată aici un program de muncă, un crez și un angajament prin care, alături de întregul popor, compozitorii și muzicologii pășesc încrezători în anul care începe.

https://biblioteca-digitala.ro

Pontica '73

Continuînd frumoasa tradiție a vizitelor de cunoaștere a realizărilor oamenilor muncii din orașul și județul Constanța, precum și de sprijinire a vieții cultural artistice de aici, un grup de compozitori și muzicologi în frunte cu Ion Dumitrescu — Președintele Uniunii Compozitorilor din R.S.România și Nicolae Călinoiu, reprezentant al C.C.E.S. au participat între 26—30 octombrie la Festivalul Pontica *'73.*

Cu acest prilej au avut loc concerte și spectacole, întîlniri cu oameni ai muncii, cu tineri și școlari din orașul Constanța precum și vizite în cadrul unor Cooperative agricole din județ.

Membrii Uniunii Compozitorilor au avut de asemenea o rodnică consfătuire cu tov. Vasile Vâlcu — prim secretar al Comitetului Județean de Partid și cu colaboratorii săi, în cadrul căreia au fost discutate aspectele vieții cultural-muzicale din orașul și județul Constanța.

Publicăm mai jos cuvîntul rostit cu prilejul unuia dintre concertele care au avut loc în cadrul Festivalului de tov. Nicolae Călinoiu în numele C.C.E.S.

Cea de a III-a ediție a zilelor culturii constănțene — *Pontica '73,* este o încununare firească a eforturilor depuse de organele locale de partid și de stat pentru permanentizarea și continua îmbogățire a acestei prestigioase manifestări.

Ca și alte manifestări similare din țara noastră, *Pontica '73* reprezintă o mărturie a viabilității și ascensiunii înfloritoare a culturii și artei românești, răspunzînd nevoilor spirituale, tot mai divers nuanțate, ale oamenilor muncii din România socialistă.

În cadrul acțiunilor de amploare cuprinse în agenda ediției *Pontica '73,* se înscriu și *Zilele muzicii* care încheie suita manifestărilor organizate cu acest prilej.

Organizatorii au gîndit *Zilele muzicii* nu doar ca o simplă suită de concerte, ci le-au integrat într-o acțiune mai largă, de real interes social-cultural. Astfel, întîlnirile compozitorilor și interpreților cu ascultătorii de cele mai diverse categorii au devenit tradiționale aici, la poarta însorită a țării către mare, datorită preocupării neabătute a organelor locale de partid și de stat pentru strîngerea legăturilor dintre creatorii de artă și marele public.

Aceste preocupări au și început să dea roade prin realizarea de către compozitorii noștri, în ultimii ani, a unor lucrări scrise special pentru Constanța, lucrări care exprimă în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii de pe aceste meleaguri, elanul lor constructiv, încrederea în viață și în viitorul luminos al patriei socialiste, făurit sub conducerea înțeleaptă și clarvăzătoare a Partidului Comunist Român.

Se poate remarca, de asemenea, tendința, demnă de toată lauda, de a înscrie în această manifestare forme și genuri muzicale mai variate, contribuind astfel la formarea gustului și la sporirea exigențelor unui public care s-a dovedit a fi din ce în ce mai receptiv. Astfel, *Zilele muzicii* capătă dimensiunile unei confruntări esențiale, mobilizînd din plin energiile și talentele slujitorilor muzicii din orașul și județul Constanța, profesioniști și amatori, în susținerea unor manifestări elevate, de sporită atractivitate.

Prin diapazonul larg deschis al creației originale cuprinsă în programe, *Zilele muzicii* demonstrează o funcționalitate culturală bine conturată, cîștigîndu-și un loc important în calendarul manifestărilor periodice care animă astăzi, dîndu-i relief și culoare, peisajul muzical românesc.

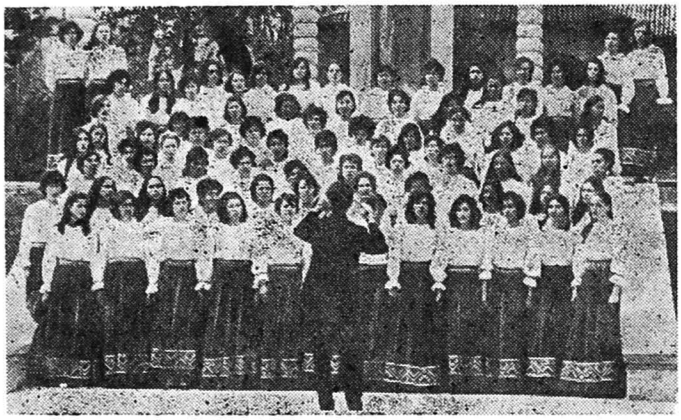
Concertul intitulat *File din tezaurul culturii muzicale românești* susținut de orchestra Teatrului liric, condusă de cei doi apreciați dirijori ai instituției, Silviu Panțîru și Julius Szarvady, a cuprins în programul său fragmente din lucrările simfonice a 12 compozitori.

Alături de recitalul de lieduri, de concertul de muzică corală, concertul simfonic ne-a oferit un veritabil compendiu al creației românești contemporane. Grupînd piese de largă accesibilitate și îndreptățită popularitate, programul concertului a lăsat să se întrevadă, ca o caracteristică dominantă, proprie de altfel școlii noastre componistice în ansamblu, legătura originală dintre folclor și rezultatul muncii autorilor.

Toți marii artiști ai țării noastre și-au aflat întotdeauna cel mai generos izvor de inspirație în arta populară. Muzicienii au la îndemînă o creație folclorică de o rară vigoare și diversitate, pe care și-o însușesc ca pe o limbă maternă, recreînd opere durabile, reprezentative pentru spiritualitatea noastră, pentru anii noștri. Atît marile personalități, consacrate printr-o activitate de decenii, cît și compozitorii din generația mai tînără, aflați într-o impetuoasă afirmare, folosesc, potrivit temperamentului și concepției estetice ale fiecăruia, structuri folclorice variate, de multe ori din locurile natale, ale căror frumuseți încearcă să le redea prin graiul sunetelor. În cadrul concertului simfonic au fost ascultate pagini antologice din creația ultimelor decenii. *Tarantella,* una din cele patru părți ale suitei *În Munții Apuseni de* Marțian Negrea și *Dans* și *Cîntec de nuntă* din *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi pot fi considerate modele pentru măiestria facturii și sinceritatea expresiei. Fragmentul din *Dansul din Corund* de Zoltan Aladar arată contribuția unui talentat compozitor de naționalitate maghiară în peisajul nostru componistic. Cele două părți extreme — partea I și a IV-a din *Divertismentul pentru doi clarineți și orchestră de coarde* de Dumitru Capoianu pun în

https://biblioteca-digitala.ro

lumină intonații și ritmuri ale unor genuri de străveche existență pe pămîntul românesc. Maestrul Zeno Vancea, în *Simfonietta* sa, integrează elementul folcloric într-o scriitură complexă de mare expresivitate. Dobrogea este un valoros depozitar al tezaurelor nu numai arheologice ci și de folclor muzical. Pe teme dobrogene, Ludovic Feldman a alcătuit o *Rapsodie* plină de poezie și însuflețire. Cele *Trei dansuri din Bihor* de Constantin Silvestri pun în valoare un folclor de mare ori-



Corul de femei din Cobadin

ginalitate, într-o scriitură strălucitoare. În partea a treia din *Simfonietta* sa, maestrul Ion Dumitrescu își dezvăluie din plin, ca și în alte lucrări, temperamentul viguros și spontan, spiritul pătrunzător și prompt, înclinația către ritmica plină de nerv și culoare orchestrală vie și diversă. Un veritabil caleidoscop de melodii și ritmuri îl oferă de asemenea *Două dansuri din Ardeal* de Pascal Bentoiu, *Schiță dobrogeană* de Silviu Panțîru și *Dans tătar* de Theodor Grigoriu. Concertul s-a încheiat cu uvertura la filmul *O scrisoare pierdută* în care Paul Constantinescu utilizează, cu rara sa măiestrie, elemente din folclorul orășănesc al secolului trecut.

Corul Casei pionierilor din Constanța

Concertul, ce a coincis cu deschiderea noii stagiuni a Teatrului liric constănțean, a fost un prilej de a afirma potențele interpretative ale orchestrei, ale acestei valoroase instituții culturale, ale dirijorilor săi, înregistrîndu-se ca meritoriu efortul de a prezenta publicului din Constanța un concert integral de muzică românească, în al cărui program au fost cuprinse lucrări reprezentative din creația unora dintre cei mai valoroși compozitori din țara noastră.

Prezența unui număr important de compozitori, inclusiv conducerea Uniunii, la manifestările din cadrul celei de a III-a ediții — *Pontica'73*, întîlnirile cu oamenii muncii din orașul și județul Constanța, s-au înscris în preocupările generale de intensificare a activității politico-ideologice și cultural-educative, în spiritul Documentelor partidului nostru, ale indicațiilor Secretarului general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Impresii de participant

de DORU POPOVICI

Am avut fericitul prilej să urmăresc minunatele manifestări artistice din cadrul celei de a III-a ediții a *Ponticii'73*.

N-am să uit niciodată expresivitatea sobră în care s-a desfășurat seara de lieduri românești... Concertul a început cu prezentarea competentă, profundă, plină de o nobilă grandoare, a muzicologului Vasile Tomescu, secretar al Uniunii Compozitorilor. Reliefez înfățișarea muzicală a unor melodii, intrate în repertoriul multor cîntăreți din țară și străinătate, cum sînt *Icoane din Carpați, Cîntec de adormit Mițura* de Paul Constantinescu, *Înnoptare, Lumină, Ghicitoare, O zi* de Mihail Jora, *Și dacă...* de Tudor Ciortea, *Fabulă* de Anatol Vieru, *Vin țigăncile* de Dumitru Capoianu, *Crizanteme* de Drăgoi, *Mult mă-ntreabă inima* de Brediceanu, *April* și *Veselie* de Pascal Bentoiu, *Note de primăvară* de Felicia Donceanu și *Eu te-am iubit* de Diamandi Gheciu. Dintre interpreți, desigur că Florin Diaconescu s-a impus în mod deosebit : o fină muzicalitate, o frazare elegantă și acute strălucitoare. Ce rar întîlnim tenori care să ne convingă și în lied, și în operă... Un puternic dramatism, dublat de o bogăție sonoră, au caracterizat tălmăcirile Lucreției Popescu. Un bas cu un apreciabil simț al umorului ne-a apărut Iosif Buibaș, în timp ce Romfilia Radu și Victor Axinte au impresionat prin romantismul fremătător. Gabriela Popescu a creat un discurs sonor de o emoționantă interiorizare. O notă specială pentru o autentică cîntăreață de lied : Maria Dorobanțu — o soprană lirică, cu un timbru plăcut, o dicțiune clară și o vie plasticitate a imaginilor tălmăcite. Melodia *Cîntec de adormit Mițura*, de Paul Constantinescu, a fost redată cu o puternică sensibilitate, culminînd în secțiunea corespondentă duioaselor versuri arghezine :

„Dă-i un fluture blajin
Și o broască de smarald
Și-n pădurea de pelin
Fă să-i stea bordeiul cald"...

https://biblioteca-digitala.ro

Corul de femei al căminului cultural din Cobadin a apărut sub conducerea dirijorilor Emanoil Frusinescu și Gheorghe Florescu ; în program au figurat *Plaiuri Părintești* de Laurențiu Profeta, *Cîntec de leagăn* de Ion Chirescu, *Pe-acest colț de rai* de Mircea Neagu, *Coasa* de Ion Vidu, *Legendă* de Dragoș Alexandrescu și *Să trăiești, țara mea* de Emanoil Frusinescu. Deși mai puțin variat ca atmosferă generală, programul a fost interpretat cu o dicțiune clară, legată de acurateță și o accentuată precizie ritmică.

Sincere felicitări grupului vocal al Casei de Cultură din Hîrșova — dirijor Sever Costea — care a redat cu vigoare, dar și cu o tainică poezie sonoră, prelucrări de Sever Costea, Ludovic Paceag, Gh. Bazavan și George Marcu.

Profesorul Ion Stanciu ne-a demonstrat că „soarta muzicii românești în școală se hotărăște" ! Piese ca *Micii marinari* de Ștefan Marcoci, *Brîul amestecat* — prelucrare de Pretorian Vlaiculescu — *Cîntec de tabără* de Laurențiu Profeta, *Pionierească* de Dem Diaconescu, *Mîndră și frumoasă-i țara mea* de Dan Moisescu și *Amurgul* de George Grigoriu — ne-au introdus, datorită sonorităților delicate, pure ca și cerul de mai, în lumea celor mici.

Corul casei pionierilor din Constanța este indiscutabil printre cele mai bune din țară. Tocmai de aceea, așteptăm abordarea și a unor creații, care să ridice probleme tehnice mai dificile, căci „măiestria obligă" !

Punctul culminant al concertului coral l-au constituit interpretările date de Corul sindicatelor din Constanța sub îndrumarea excelentului muzician — dirijor și compozitor — Boris Cobasnian. Am admirat redarea pieselor *Foaie verde de mohor* de D. D. Botez, *Imn închinat orașului Constanța* de Boris Cobasnian, — o piesă plină de vigoare ! — dar mai cu seamă măiestrita tălmăcire a unor compoziții extrem de dificile ca *Țara lui Făt-Frumos* de Tiberiu Olah și *Chindia* de Alex. Pașcanu. Cum să nu vibrezi din adîncul sufletului, cînd aceste interpretări egalau pe cele mai inspirate, oferite de ansamblurile prestigioase din capitală ?

Cel mai important moment al festivalului muzical a fost, indiscutabil, concertul orchestrei simfonice, cuprinzînd *File din tezaurul culturii muzicale românești.* Dirijorul Iuliu Szarvady și Silviu Panțîru au tălmăcit lucrări de Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Zoltan Aladar, Dumitru Capoianu, Zeno Vancea, Ludovic Feldman, Constantin Silvestri, Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Silviu Panțîru, Th. Grigoriu și Paul Constantinescu.

Dacă Iulius Szarvady a atras atenția prin fiorul dramatic și o contaminantă vigoare, Silviu Panțîru a arătat un rafinament pentru amănunt, pentru contraste bine detașate, pentru o poezie suavă, într-un lirism doinit, ca un ecou de legendă... Desigur că orchestra s-a prezentat într-un real progres ; mai sînt de perfecționat în unele momente registrul grav al corzilor, cel acut al trompetelor și credem că ar trebui mărit numărul corzilor.

Despre marii anonimi, care au construit Voronețul, Curtea de Argeș, care au creat *Miorița* sau *Meșterul Manole...* nu se vorbește. Deoarece ei nu s-au iscălit, compunînd opera de artă în tăcere, în reculegere, cu o autentică dăruire, confundîndu-se cu binele lumii în care au trăit. Dar despre moștenirea lor se va vorbi atît timp cît această țară se va bucura de imaginea însorită a sutelor de catarge care lasă valurile.

Acestea sînt gîndurile, care mă dezmiardă cînd în coloritul de aluminiu al mării, Deacu Mihalache ne-a redat o horă, o sîrbă și o baladă, la fluier și caval, Turoi Gheorghe a impresionat delegația numeroasă a Uniunii Compozitorilor, în frunte cu Ion Dumitrescu, prin talentul său de interpret la cimpoi, caval, fluier și ocarină ; am mai aminti pe Nicoară Florea, Zaina Gheorghe, dar mai ales pe Budină Gheorghe, cimpoier de renume, distins cu premii în țară și în Italia, la Agrigento. Este un autentic artist, care la cei 60 de ani ai săi cinstește satul Negureni. Nu pot a-l uita nici pe lăutarul Gh. Parnică cu ansamblul Brîulețul, de un robust umor și o vitalitate vulcanică !

Tot în aceste zile de sărbătoare au avut loc și concerte larg accesibile cu muzică ușoară de valoare. Orchestra Teatrului de revistă *Fantasio,* sub conducerea talentatului Aurel Manolache, în fața unui public numeros, la care s-au alăturat compozitori, muzicologi și textieri de frunte ai țării, a prezentat melodii în primă audiție, scrise special pentru această ocazie — ne referim la Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Ion Cristinoiu, Vasile Veselovschi, Elly Roman, H. Mălineanu, Mișu Iancu, Radu Șerban și Aurel Manolache. În cea de a doua parte a spectacolului, Doina Badea, Stela Enache și Dan Spătaru, sub îndrumarea inspirată a maestrului Sile Dinicu, împreună cu actorii Jean Constantin și Gelu Manolache și-au adus de asemenea contribuția la izbînda manifestării. O notă specială pentru finețea interpretărilor distinsei soprane Stela Enache, care ne-a dovedit că a fi tînăr înseamnă a fi entuziast, a te perfecționa, a sluji adînc împărăția Euterpei. Sau ca și cînd am spune : a cînta pentru a ne bucura de lumina zilei de mîine.

Pontica'73, dincolo de unele inerente neajunsuri, se înscrie ca o certă reușită, iar manifestările muzicale au avut acea poezie luminoasă, suavă, care s-a contopit cu policromia blîndă și fecundă a toamnei dobrogene.

https://biblioteca-digitala.ro

MEMENTO

PAUL CONSTANTINESCU

Împlinirea la 20 decembrie 1973 a unui deceniu de la dramatica și prematura stingere din viață a compozitorului Paul CONSTANTINESCU a constituit pentru mișcarea noastră muzicală un important memento.

Uniunea Compozitorilor în colaborare cu Conservatorul Ciprian Porumbescu *din București au organizat, în sala George Enescu a acestei din urmă instituții, un colocviu despre viața și opera marelui muzician, la care au luat cuvîntul prof. Zeno Vancea, Wilhelm Berger — secretar al Uniunii compozitorilor, compozitorii Pascal Bentoiu și Mircea Chiriac, prof. George Manoliu — decan și dr. Vasile Tomescu — secretar al Uniunii Compozitorilor. A urmat apoi un concert cuprinzînd creații ale lui Paul CONSTANTINESCU, la care și-au dat concursul un grup de studenți și Orchestra de Studio a Conservatorului dirijată de Gr. Iosub.*

Publicăm mai jos o parte din comunicările susținute în cadrul colocviului.

Însemnări despre creația de muzică de cameră a eminentului compozitor

de WILHELM BERGER

Muzica de cameră a lui Paul Constantinescu reprezintă o colecție de unicate, o colecție relativ restrînsă dar în schimb deosebit de prețioasă.

La rîndul lor, aceste unicate s-au impus în bună măsură ca modele în ansamblul creației românești de acest gen al esențelor, al valorilor pure. Ar fi suficient să ne amintim de *Concertul pentru quartet de coarde*, de *Sonatina pentru vioară și pian*, de *Patru madrigale pentru quartet de coarde*, de *Patru madrigale pentru quartet vocal și pian* pe versuri de Mihail Eminescu, sau de *Sonata în stil bizantin pentru violă sau violoncel solo*, de cele *Trei caricaturi muzicale pentru suflători și pian*, intitulate „Din cătănie", pentru a înțelege acest adevăr. Alături de aceste creații mai există alte pagini, elocvente cu privire la stilul muzical de deosebită consistență, dovedit de Paul Constantinescu.

Dominanta muzicii sale instrumentale de cameră constă în atitudinea clasică a compozitorului față de genul și față de formele specifice ale muzicii de cameră. Concizia, claritatea, eficiența și comunicativitatea nemijlocită sînt atribute ale unui stil personal, ale unor lucrări în amănunt cizelate.

Arta acestui meșter — a cărui lipsă muzica românească o resimte intens de un deceniu încoace — este în fondul problematicii ei o artă clasicizată, lipsită în genul muzicii de cameră de predominanțe sentimentale de obîrșie romantică. Și totuși, erupții pasionale, culminante în cadrul unei dramaturgii gîndită lucid își află locul și rostul lor în interiorul părților, ca expresie a unor vibrații lăuntrice, a necesității vitale de a comunica un mesaj înflăcărat, venit din adîncul firii.

Etosul muzicii lui Paul Constantinescu prevede momentul important de catharsis, înlăuntrul unor deveniri sonore tumultuoase și lirice, și nu rareori sclipitor concertante. Deziderатul clasic al echilibrului acționează aici ca o forță dimensionantă în toate partiturile de cameră ale autorului.

Particularitățile camerale ale stilului propriu acestui muzician de elită par a nu se rezuma numai la sfera muzicii de cameră. Dimpotrivă, ele se fac remarcate și în creații reprezentative de alt gen, de pildă în *Variațiunile bizantine pentru violoncel și orchestră de coarde*, în *Concertul pentru harpă și orchestră*, în poemul coregrafic *Nunta din Carpați* ca și în opera comică *O noapte furtunoasă*, precum și în strălucitele pagini pentru pian. Concepția camerală ni se impune astfel ca un element definitoriu al gîndirii și al tehnicii componistice a lui Paul Constantinescu. Altfel spus, muzica de cameră pare a avea în procesul de creație al compozitorului menirea unui laborator complex, iar rezultatele obținute aici migrează apoi ciclic spre alte genuri, împlinind funcțiuni nuanțate.

În acest sens pot fi interpretate cele două *Studii în stil bizantin pentru vioară, violă și violoncel*, scrise în anul 1929, ca și *Sonata în stil bizantin pentru violă sau violoncel solo*, rod al anului 1940, creații care vestesc în felul lor — împreună cu *Variațiunile bizantine pentru violoncel și orchestră de coarde* — *Oratoriul bizantin de Crăciun*. În aceste *Studii*, în *Sonată* și în *Varațiuni* găsim deopotrivă aceeași stare lirică, aceeași expresie arhaică, enigmatică și totodată deschisă în blîndețea ei filtrată, aceeași vibrație calmă care nu reclamă contraste și conflicte, deoarece muzica se împlinește în armonia ei curată, în poezia unui melos fără vîrstă.

La fel, *Sonatina pentru vioară și pian*, compusă în anul 1933, anunță o capodoperă de alt gen, dotată cu alte tării, anume *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, creație încheiată acum un deceniu, în amurgul vieții. Exemple de acest ordin mai pot fi găsite, ele atrag însă odată mai mult atenția asupra importanței viziunii camerale în ansamblul creației muzicianului.

La vremea lor, atît *Sonatina pentru vioară și pian*, cît și *Concertul pentru quartet de coarde* au fost veritabile partituri de referință în procesul de definire a unei direcții moderne a muzicii românești. Ele reflectă cu fidelitate procesul de integrare și dezvoltare a melosului românesc în formele și genurile muzicii universale. Aceste creații își păstrează și astăzi o neștirbită vigoare și prospețime, chezășie pentru trăinicia lor în timp.

https://biblioteca-digitala.ro

Sonatina, precum și *Concertul pentru quartet de coarde* ne introduc în tehnica de lucru a lui Paul Constantinescu, arătîndu-ne constituirea în obiect a compoziției prin trasarea temelor și a liniilor însoțitoare, prin extinderea progresivă a motivelor principale în spiritul unor dezvoltări clasice. *Sonatina* și *Concertul pentru coarde* pot fi văzute astfel ca lucrări de bază în care recunoaștem predilecția autorului pentru suprafețe simetrice din care se formează geometria armonioasă a formelor de tip clasic, întemeiate pe o substanță modală de inspirație românească în care sălășluiesc valențele cîntecului și jocului popular, puse în evidență cu distincție.

Muzica de apartenență corală a lui Paul Constantinescu posedă darul rar de a cuceri mereu un nou prezent în scurgerea timpului. Actualitatea acestor compoziții arată că ele sînt, înainte de toate, acte de cultură. Fenomenul este edificator asupra valorii lor imanente. Ceea ce ne impresionează mereu, rezidă în expresia densă de natură epică pregnant subliniată în părțile lente ale *Sonatei* și *Concertului pentru quartet de coarde*, impunîndu-se ca o trăsătură definitorie a artei lui Paul Constantinescu, care atinge punctul culminant în răscolitoarea parte lentă — plină de fior uman — din *Triplul concert*.

Aceste ecouri de baladă, aceste mărturii ale unei sensibilități românești, transpuse prin mijlocirea compozitorului în forme măiestrite, ne evocă întotdeauna figura luminoasă și prietenoasă a ilustrului muzician, a cărui muzică vădește însemnele înalte ale statorniciei, ale clasicității și perenității.

Cîntecul popular în opera lui Paul Constantinescu

de MIRCEA CHIRIAC

Aparținînd acelei generații care în perioada dintre cele două războaie a înțeles să contribuie din toate puterile la consolidarea spirituală a unității naționale a poporului nostru, Paul Constantinescu a avut ca precursori direcți pe Enescu, Jora, Drăgoi, Negrea, Cuclin și alții, care prin anii 1930 dăduseră deja cîteva din lucrările lor cele mai semnificative. Folosind experiența acestora și căutînd un drum pentru propria sa orientare, Paul Constantinescu scruta orizonturile culturii românești privind adînc în trecutul și viitorul destinului nostru, căutînd cu sete coordonatele permanente ale artei noastre muzicale. Opțiunea lui pentru folclor, în cea mai largă accepțiune a termenului, a fost determinată de caldul său patriotism și de convingerea fermă că numai în acest fel poate sluji cu folos cultura românească.

Paul Constantinescu iubea cu ardoare temele populare care îl încîntau și pe care le considera modele de perfecțiune artistică. Cu cîtă dragoste și venerație iscodea el culegerile de cîntece populare transmise de generațiile anterioare, de la minunatele cărțulii notate în psaltichie de Anton Pann și intitulate „Spitalul amorului" și pînă la acelea ale unor vrednici învățători îndrăgostiți și ei de datina și cîntul românesc: Vulpian, Pompiliu Pîrvescu, Pamfil, Fira și alții. Cu cît respect vorbea el de cumințenia plină de evlavie a înaintașilor a căror operă constă aproape exclusiv în prelucrarea cîntecului popular, gîndindu-se în același timp la drumul lung și plin de greutăți ce rămînea încă de străbătut.

Îmi amintesc de vremea în care ansamblurile *C.C.S.*, *Rapsodia Română* și altele, îl solicitau pe maestru să compună pentru spectacolele lor, diverse lucrări coregrafice. La găsirea unei teme originale, sugestive, bogată în valențe creatoare, ochii lui căpătau o căutătură de vultur care își adulmecă prada. Apoi începea acea șlefuire migăloasă de bijutier pentru a da nestematei cît mai multe carate. De multe ori această muncă pasionată era chinuitoare, înverșunată, meșterul identificîndu-se întotdeauna cu tema ce devenea viață din viața lui. Prezentarea lucrării finite stîrnea încîntare și uimire. Ce-i făcuse oare acestei melodii care acum ne apărea atît de proaspătă și de nouă? Era aceeași și totuși alta; ea se prezenta acum înnobilată cu ceva din ființa lui. Așa au luat naștere cunoscutele dansuri românești și tot așa desigur la timpul lor rapsodiile, suitele, oratoriile, piesele instrumentale etc. Dar oricît de măiestrit ar fi fost realizat acest mod de tratare a folclorului, el reprezenta doar o primă etapă și nicidecum un țel final. Respingînd cu hotărîre părerea care-și făcuse loc acum aproape jumătate de veac în concepția creatoare a unor muzicieni că intonația populară nu este aptă să stea la baza unor lucrări simfonice de suflu larg, Paul Constantinescu ne-a dovedit prin concertele sale instrumentale, muzica de cameră, simfonieta, simfonia, culminînd cu acel măreț cîntec de lebădă al lui, Triplul Concert pe care-l vom asculta astăzi, că intonația în spirit popular are sevă din belșug să hrănească marile forme ale muzicii simfonice, că ea are infinit mai mare originalitate, noblețe și forță de comunicare decît mijloacele bazate pe preluarea unor sisteme străine, oricît de savante. În acest sens, el afirma într-un interviu din 1939: „cîntecul popular a stat totdeauna la baza muzicii culte, el este acel fond de sinceritate și seriozitate al ei și dacă în timpurile actuale unii s-au depărtat de el complăcîndu-se în sisteme sterile și amorfe, apoi alții din contra s-au alăturat lui, căutînd să oprească muzica dintr-o decădere sau cerebralizare moartă, către care tindea, și să-i dea din nou sănătate și vigoare".

Justețea orientării lui Paul Constantinescu și-a dovedit trăinicia peste ani, opera

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

lui apărîndu-ne și astăzi la fel de viguroasă și de vibrantă iar mesajul pe care ni l-a transmis, crezul lui adînc în perenitatea acestei muzici își păstrează neștirbită actualitatea. Din fericire, în deceniul care s-a scurs de cînd el nu mai este printre noi, înțelepciunea previziunii sale s-a adeverit, iar marea majoritate a compozitorilor de astăzi acordă imensului prestigiu al muzicii populare un interes mereu crescînd. Această constantă preocupare, ce s-a perpetuat în rîndul noilor generații de creatori, aptă de a oglindi optim spiritul național în muzică, s-a dovedit compatibil cu cele mai noi mijloace de expresie ale contemporaneității. Este desigur omagiul cel mai de seamă pe care generația actuală înțelege să-l aducă școlii naționale românești, în cadrul căreia Paul Constantinescu ocupă un loc proeminent.

Gînduri de interpret

de GEORGE MANOLIU

Printre gîndurile pe care aceste momente evocatoare ni le adună fiecăruia, îmi stăruie o amintire de acum treizeci și cinci de ani. Într-un cenaclu cernăuțean, în care Liviu Rusu a prezentat pe prietenul său, tînărul compozitor Paul Constantinescu, am interpretat împreună cu pianistul Tarnavschi, *Sonatina pentru vioară și pian*. Vremea nu mi-a clătinat convingerea că ne aflăm în fața unor pagini care trec în antologia românească a Sonatei.

Lucrarea este o bijuterie, în care concentrarea și vitalitatea ideilor creează o tensiune permanentă. Partea din mijloc fără a dezechilibra proporțiile, impresionează prin profunzimea unui amar sentiment de obidă, vorbă românească greu de tălmăcit, ca și cea de dor.

Vioara își află limite riguroase de expresie, care obligă pe interpret să foreze înăuntru, evitînd îngroșări sonore și declamații instrumentale.

Cel mult, poate sublinia cu ajutorul *louré*-ului enescian, articulațiile de grai ale melodiei care se cumpănește între înțînare și scurte izbucniri acoperite de resemnarea sentimentului de obidă. Mișcările repezi nu îmbie la viteză. Scriitura cere o ambianță șăgalnică, în care scripca „le zice" sprinten și cu tîlc.

Paul Constantinescu a fost violonist, dar stilul folosit pentru părțile de solistică sau de ansamblu, mărturisește o perfectă cunoaștere a tuturor posibilităților și particularităților timbrale ale tuturor instrumentelor. Nu a făcut nici o concesie acestor particularități, ci le-a supus cu o rară măiestrie ascuțitei sale gîndiri, care nu a dat niciodată greș în alegerea instrumentului adecvat. Pe această potrivire a celor două stiluri se justifică deseori și preferințele interpreților în alegerea repertoriului.

Creația lui Paul Constantinescu ocupă un loc important în viața muzicală a țării și este permanent prezentă în clasele de interpretare și în repertoriul stagiunilor de concerte ale Conservatorului din București (Actuala stagiune a început cu Concert pentru pian). Catedrele de pian, vioară, violoncel, muzica de cameră, orchestră, canto și operă înscriu consecvent în repertoriul lor pagini din această muzică bine scrisă și scînteietor gîndită.

Arta cîntului s-a bucurat de o atenție deosebită în opera compozitorului de la lied la operă, de la soliști la formații de ansamblu. Interpretul cîntăreț se găsește în fața unor probleme noi pe care cu greu le poate învinge dacă nu cunoaște esența cîntecului popular cu toate particularitățile sale de impostație, tehnică și interpretare. Compozitorul le-a stăpînit cu aceeași forță de pătrundere și de realizare stilistică pe care le-a dovedit-o în scriitura instrumentală. Glisandele de la sunetul intonat la parlando, ornamentația caracteristică și ritmurile populare sînt supuse cu o tehnică uluitoare exigențelor textului, realizînd în întreg o unică poezie.

Școala noastră de cînt a rezolvat aceste particularități care au deschis drumul interpretării multor lucrări românești contemporane. Opera *O noapte furtunoasă*, în strălucita regie a profesorului Jean Rînzescu — realizatorul premierei — a fost distribuită la trei promoții, ultima în anul trecut, în care Jupîn Dumitrache era talentatul nostru absolvent Gheorghe Crăsnaru. El va interpreta în acest concert cunoscutele „7 Cîntece de pe ulița noastră". Concertul pentru cvartet de coarde va fi prezentat de cvartetul de studente care, în concursul de la Brașov a obținut *premiul întîi cu acest concert* și cu cvartetul de Maurice Ravel. Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră — ultimul triumf al gîndirii creatoare a compozitorului — a fost încredințat unor studenți din anul de specializare, fruntași ai claselor de măiestrie, doi fiind și titulari ai bursei Enescu. Toți acești tineri sînt talente cu înclinări și corespondențe de simțire și inteligență cu muzica pe care o vor interpreta în această seară.

Aș dori ca ei să poată aprinde lumina în care omagiul nostru, al tuturora, să laude amintirea lui Paul Constantinescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Tudor Ciortea

La 28 noiembrie 1973 compozitorul și profesorul Tudor Ciortea a pășit în cel de al 70-lea an de viață. Ca un omagiu adus acestei zile, rîndurile de față își propun să prezinte cîteva aspecte ale evoluției sale, urmărite de-a lungul unui drum pe cît de lung pe atît de bogat în contribuții, drum pornit din Brașovul copilăriei și construit, treaptă cu treaptă, din aspirația sa spre desăvîrșire, din dragoste pentru artă și pentru oameni.

Înclinația spre muzică i-a îndreptat de la început pașii spre studiu. Un studiu făcut cu pasiune cu uitare de sine mai întîi în universul pianului, apoi în tainele compoziției, călăuzite de profesori de prestigiu ca Gheorghe Dima și Paul Richter, de organiștii Rudolf Lassel și Egon Hajek, de îndrumările folcloristului Ioan Bușița, colaboratorul drag al lui Béla Bartók. La Conservatorul din Cluj (1923—1924), din Bruxelles (1925), la École Normale de Musique din Paris (1927—1928), la Conservatorul din București (1930—1931),Tudor Ciortea își impune peste tot prezența și, la rîndul său, culege cu venerație din preceptele îndrumătorilor — cu deosebire din cele ale profesorului Joseph Jongen din capitala Belgiei (contrapunct), ale lui Paul Dukas (compoziție) și Nadiei Boulanger (analiza formelor muzicale), din școala pariziană ale lui Nonna Otescu (compoziție) și Constantin Brăiloiu (folclor și istoria muzicii), din școala bucureșteană.

Muzician complex și de o mare exigență cu acțiunile și realizările sale, Tudor Ciortea s-a afirmat cu prestanță în viața muzicală românească, ca profesor de compoziție și forme muzicale la Conservatorul din București, ca muzicolog cu înclinație spre adîncirea intelectuală a fenomenului muzical, ca talentat creator. Pedagogul a contribuit la formarea unor numeroase generații de muzicieni, în spiritul unui înalt respect pentru marile valori ale tradiției muzicale universale și românești. Muzicologului i se datorează un număr de remarcabile studii asupra creației românești (dintre care cel al *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* de George Enescu rămîne un model de aprofundare a problematicii noi, deschisă de creația enesciană), precum și o lucrare de mari proporții de analiză istorică și muzicologică a *Cvartetelor* lui Beethoven.

În ceea ce privește contribuțiile compozitorului Tudor Ciortea, ele reprezintă un fond cu totul caracteristic în ansamblul creației moderne românești. În primul rînd întreaga sa evoluție cuprinde în mod constant, de-a lungul a cinci decenii, lucrări aparținînd muzicii de cameră, cele cîteva excepții existente *(Suita maramureșeană pentru orchestră, Passacaglia și Toccata pentru orchestră, Concertul pentru orchestră de coarde, Variațiile pentru pian și orchestră)* marcînd sporadic unele cuceriri stilistice remarcabile prin intermediul unui aparat sonor orchestral, fără a fi părăsit, însă, nici una, principiile creatoare camerale. Se impune astfel, ca primă trăsătură caracteristică a unui prodig drum creator, necesitatea compozitorului de a-și exprima gîndirea pe calea unei muzici supusă permanent valorificării ideilor, o muzică de conținut și nu de efect.

Dar dacă din acest punct de vedere — al manifestării printr-o muzică de consistentă substanță de idei — realizările compozitorului Tudor Ciortea apar extrem de unitar concepute, din punct de vedere stilistic ele prezintă o necontenită tendință de modelare a mijloacelor de expresie, fiecare lucrare aducînd contribuții noi de limbaj și reprezentînd, la rîndul ei, un anumit stadiu din procesul de plămădire dintre cuceririle universale și particularitățile structurale ale muzicii românești, realizat treptat de compozitor.

Urmărind pe acest drum creația lui Tudor Ciortea — cel al unei permanente dăltuiri a exprimării sale în cadrul genurilor muzicii de cameră — se poate observa conturarea unor etape creatoare,fiecare dominată de anumite căutări și încheiate cu o nouă modalitate de sinteză între mijloacele stilistice anterioare și ineditul soluțiilor noi.

Începuturile aparțin anilor de ucenicie, ani în care primele încercări prezintă tatonarea unor adaptări a specificului muzical românesc la formele preclasice și clasice (ca în *Preludiul pentru pian,* ca în *Sonata pentru pian nr. 1),* o notă particulară aducînd coloritul *Jocului țigănesc,* piesă prezentată cu deosebit răsunet într-una din producțiile clasei de compoziție a profesorului Paul Dukas de la Ecole Normale de Musique din Paris. Lucrarea — o strălucitoare miniatură pentru pian — anunță unele trăsături de maturitate, remarcîndu-se prin limpezimea formei, prin tendința către concentrare, prin prospețimea melodico-ritmică și remarcabila ei scriitură pianistică.

După încercările componistice din „perioada de școală" urmează un șir de lucrări în care Tudor Ciortea folosește metoda citatului fol-

https://biblioteca-digitala.ro

cloric și a elaborării lui în lucrări de amploare arhitecturală. *Sonata pentru vioară și pian* (1943) dedicată lui George Enescu, *Sonata pentru violoncel și pian* (1946) și cele patru suite — *Suita pentru pian pe teme bănățene* (1947), *Suita tîrnăveană pentru pian* (1948), *Suita pentru pian pentru copii, pe teme populare* (1949) *și Suita pentru vioară și pian pe teme din Bihor* (1949) —, sînt creații construite pe melos autentic popular, un melos de o variată structură modală, cu implicații directe în limbajul armonic. Pe această bază, a valorificării unor teme populare de diferit colorit emoțional și structural și a confruntării acestora pe diferite planuri pînă la rezolvări sintetizatoare, Tudor Ciortea pare a-și fi făcut o a doua ucenicie. Meritul acestor exemplare componistice este de a se fi găsit soluții stilistice și de scriitură instrumentală pentru o variată gamă de aspecte ale muzicalității populare românești, de la maniera lăutărească, bogată în ornamentație și efecte de virtuozitate (ca în prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian*) pînă la esența instrumentalismului popular sătesc (din „cîntecul de frunză" — partea a III-a din *Suita bihoreană*).

Lucrările compuse în anii următori prezintă cîteva variate modalități de integrare a elementelor limbajului muzical românesc în concepția de elaborare și de construire a unor forme mai ample din tradiția universală : *Sonata pentru pian nr. 2* (1953), *Cvartetele pentru instrumente de coarde* (*nr. 1* — 1953 ; *nr. 2* — 1954), *Balada pentru violoncel și pian* (1955), *Cvintetul pentru coarde și pian* (1957) și cele două lucrări pentru orchestră — *Passacaglia* și *Toccata* (1957) și *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958). Caracteristic pentru șirul acestor lucrări de amploare arhitecturală este faptul că evenimentele muzicale se produc în special în desfășurarea melodică, ceea ce determină o deosebită puritate expresivă a structurii lor. Exemple ilustrative de fluxuri melodice de o remarcabilă inspirație apar în fiecare dintre lucrările citate, cu deosebire în secțiunile sau părțile lor lente.

În construcția melodică a acestei etape — construcție care se menține în general în dimensiunile stilului diatonic-modal — compozitorul aduce un valoros plus de experiență în zămislirea ideilor de bază. El le concepe acum într-o pregnantă alcătuire motivică, în vederea unor elaborări dezvoltatoare (așa cum se întîmplă în formele de sonată) sau a posibilității de transfigurare a lor (ca în tehnica variațională). Pe această soluție de integrare a substanței muzicale de autentic suflu popular în forme preclasice și clasice, precum și pe sprijinirea cu vădită predilecție pe tehnica exprimării polifonice, stilul compozitorului Ciortea apare reprezentativ pentru tendințele neobaroce și neoclasice din creația românească contemporană.

O mențiune specială se impune a fi făcută pentru *Cvintetul cu pian*, al cărui melodism și concepție de armonizare prezintă o remarcabilă îmbogățire a expresivității, datorită amplificării conceptului modal — prin valorificarea și reliefarea treptelor mobile survenite în liniile melodice, astfel încît și tendința de cromatizare și lărgire a complexului modal din limbajul de maturitate al compozitorului Ciortea, își are și ea rădăcini profunde în sursa folclorică.

Pe aceste cuceriri stilistice se reazemă creația *Sonatei pentru pian nr. 3 (1959)* și a *Sonatinei pentru pian* (1960), fiecare prezentînd, pe un drum propriu, tendința de esențializare a ideilor de concentrare a formei și a expresiei muzicale. Caracteristic pentru această etapă este și faptul că substanța armonică nu mai derivă din factorul melodic, ci din permanenta fluență a vocilor, contribuind în mare măsură la realizarea unui patos mai învăluit, mai catifelat, decît în realizările anterioare. *Sonatele pentru flaut și pian* (1959), *pentru clarinet și pian* (1962), *pentru trompetă și pian* (1964) — noi contribuții la îmbogățirea literaturii instrumentale românești — au meritul de a fi dezvăluit atît latura de expresivitate corespunzătoare specificului timbral al instrumentului de suflat solicitat, cît și de a fi servit artistic posibilitățile lui de virtuozitate. O notă particulară aduce partea lentă din *Sonata pentru trompetă și pian* (elegia), în care trompeta — instrument de sonorități expansive — este învestită cu o melodie de ritual popular tragic (un bocet).

Printre aceste lucrări de variată culoare timbrală, compozitorul Ciortea creează în anul 1961 un *Octet pentru cvintet de suflători, violă, violoncel și pian*, lucrare programatică, inspirată din povestea populară despre isprăvile lui Păcală. Deși cele cinci părți ale lucrării poartă cîte un motto ilustrativ, specificînd momentul acțiunii, muzica se desfășoară pe linia caracterizării personajelor și a situațiilor trăite de acestea, și nu pe depănarea programului literar. Tema lui Păcală, expusă în prima parte a lucrării, în formă de sonată, va apare transfigurată pe parcursul celorlalte secțiuni, în funcție de diferitele peripeții trăite, împletindu-se polifonic cu alte linii melodice ce vor contura intervenția altor personaje din poveste (popa, hoții, Tîndală, etc.). O variată gamă a umorului este realizată pe diferite planuri, o mare plasticitate prezentînd concepția construcției de opoziție a ideilor (reprezentînd diversitatea de atitudini, de acțiuni) în forma de sonată, în tehnica variațională, în cadrurile oferite de forme polifonice ca imitația, canonul, fuga, pentru ilustrarea vervei prezentată de subiect.

Un rol deosebit în întreaga evoluție stilistică a compozitorului Tudor Ciortea l-a avut creația de miniaturi vocal-instrumentale. Înclinat spre lirism și viața interioară, muzicianul prezintă în liedurile tinereții sale evidente trăsături neo-

https://biblioteca-digitala.ro

romantice. Atras de farmecul versurilor populare sau de creația unor poeți români de geniu (Mihai Eminescu, Lucian Blaga), compozitorul s-a angajat de la început în rezolvări muzicale de o deosebită calitate artistică. Prima soluție pentru a dezvălui varietatea sensurilor poetice și valoarea literară a textelor, a fost cea a citatului folcloric și a creației unui melodism în spiritul muzicii populare. Curînd însă sensibilitatea artistului a fost atrasă și de tematica gravă a unor versuri din lirica contemporană universală, a căror dezvăluire muzicală solicită o altă factură stilistică decît cea a folclorismului. Sensurile umanitare din poezia minerului asturian José Léon Delestal (Șapte mineri), sau din cea a lui Frank Parks — Ghana (Cerul Africii), au incitat stilul compozitorului la o exprimare nouă, nu numai pentru evocarea altor ținuturi, dar și pentru o dramatizare de cuprindere mai mare. Printre noile soluții de tălmăcire a textului, strecurarea șoaptei din tratarea vocală, sau a unduirilor vorbite, își aduc contribuția lor de expresivitate, convingătoare în acest sens.

Cele Trei cîntece pe versuri de Li Tai-Pe (poet chinez din secolul al VIII-lea) prezintă o nouă culoare și o nouă concepție de desfășurare. Cu discreție, muzica schițează suavitatea lirismului și profunzimea gîndurilor poetului, într-o atmosferă muzicală exotic-arhaică.

Pe această cale, a unor tendințe de universalizare a tematicii și limbajului muzical, liedurile din perioada maturității compozitorului Ciortea par a avea rol determinant în concepția sa creatoare, constituind o tranziție către noile sale realizări. În aceeași categorie pot fi integrate și lucrările de muzică de cameră pentru diferite formații vocal-instrumentale, compuse pentru a răspunde atît unor aspirații de îmbogățire a expresivității muzicii, cît și pentru a contribui pe această cale (a mesajului rostit direct de către voci omenești) la apropierea publicului de genurile camerale. Cele *Trei istorioare despre vînt* — pentru voce, flaut și pian (pe versuri de Federico Garcia Lorca) ; duetul vocal cu corn englez și pian *Scoici* (inspirat de poezia lui Lucian Blaga) ; cele *Șase cîntece nipone pentru terțet de soprane, violoncel și pian* (dintre care *Trei cîntece de gheișe* pe versuri anonime japoneze și alte trei cîntece inspirate de versurile unor străvechi poeți japonezi) ; madrigalele *La cosit* (pentru cvartet vocal, corn și pian — pe versuri de Tudor Arghezi) și *Alt poem* (pentru cvintet vocal, clarinet și pian — pe versuri de Tiberiu Utan) precum și emoționanta *Baladă a fiului pierdut* (pentru trei soprane, clarinet, violoncel și harpă — pe versuri populare) ilustrează contribuțiile compozitorului în acest domeniu, mai puțin bătătorit, al muzicii de cameră.

Creația vocală cuprinde și cîteva madrigale pentru cor de cameră, dintre care ciclul de *Patru balade galbene* (pentru cor de femei, pe versurile lui Garcia Lorca) și suita corală *Șapte strigături și o mustrare* (pentru cor mixt, pe versuri populare) ilustrează aria largă de cuprindere — în conținut și factură stilistică — a orizontului muzical caracteristic muzicianului, în anii din urmă. Cele patru miniaturi, intitulate *Culori* (pe versuri de Adrian Maniu), (1969), precum și cele *Cinci lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke* (1970) reprezintă un nou stadiu în creația sa vocal-instrumentală, dezvăluind o latură afectivă de profundă și poetică vibrație.

După acest drum de bogată experiență creatoare, în care resursele folclorului și ale stilizării lui au fost valorificate de către compozitor pe cale diatonică sau cromatică, instrumentală sau vocal-instrumentală, stilul său actual prezintă un aspect sintetizator particular : melodismul continuă să-i servească exprimarea muzicală, dar într-o manieră extrem de concentrată, ajungînd la esența lui motivică. Cromatismele sînt folosite în continuare, dar pierzîndu-și funcția de sensibilizare de la o treaptă la alta și tinzînd spre o dezagregare în sunete autonome. Tehnica punctualistă care rezultă din această concepție stilistică, prinde însă o nuanțare autohtonă, prin polarizarea sunetelor în jurul unor centri modali, care formează în ansamblul muzicii nuclee de tip motivic popular.

Tendința către concentrare și economie a mijloacelor de expresie — reflectată în factura melodică și în reducerea complexelor modale la grupuri mici caracteristice — are consecințe asupra tuturor parametrilor stilistici, mai evident în formă — concepută acum pe dimensiuni restrînse și cu contururi interioare mai estompate. În această nouă concepție sînt realizate ultimele lucrări pentru pian — suita *De-ale copiilor* și mănunchiul de *Patru cîntece maramureșene* — care, alături de *Cvintetul pentru suflători de alamă* (1970) au pregătit realizarea originalelor *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă populară* — o demonstrație de sinteză între tradiție și contemporaneitate, între național și universal.

Distins cu diferite premii de compoziție (în 1946, 1955, 1962), cu titlul de Maestru emerit al artei (1964), ales în conducerea Uniunii compozitorilor (1963 — 68), Tudor Ciortea își înscrie numele printre valoroșii noștri compozitori, reprezentînd cu profunzime și înaltă competență specificul muzical românesc. Admirația publicului, a iubitorilor de muzică, dragostea colegilor și a elevilor săi, atestă permanent valoarea prezenței sale în viața învățămîntului și creației muzicale românești.

IOANA ȘTEFĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Franz Xaver Dressler

Numele lui Franz Xaver Dressler este legat de dezvoltarea vieții muzicale a Sibiului și în special de școala de orgă din țara noastră. Este îndeobște cunoscut faptul că orașul de pe lîngă Cibin poate fi mîndru de lunga sa istorie în domeniul artei sunetelor, oraș în care au activat Gabriel Reilich (1672—1677), cei doi Johannes Sartorius, tatăl și fiul (sec.XVIII) ca și o pleiadă de alți numeroși buni meseriași muzicali (compozitori și organiști) ale căror fapte pot fi urmărite pînă în secolul XIV. Și totuși, cu venirea lui Franz Xaver Dressler la Sibiu (1922) a început o nouă epocă de dezvoltare. Timp de jumătate de veac, viața muzicală a vechiului oraș a fost dominată de figura unui muzician pur sînge, cu vervă rar întîlnită, cu simț artistic extrem de dezvoltat, intuiție muzicală fenomenală.

Toate acestea fiind dublate de o pregătire profesională dintre cele mai serioase au avut drept rezultat o certă încununare artistică. Cine l-a auzit interpretînd la orgă Bach sau Reger sau improvizînd liber (au fost numeroase aparițiile sale la Ateneu) cine l-a urmărit în oratorii, nu poate fi decît fermecat, după ani.

Fără activitatea sa, muzica de orgă din țara noastră n-ar fi ajuns niciodată la nivelul actual. Mult timp a existat chestiunea insurmontabilă a lipsei de organiști autohtoni, din lipsa unei școli de specialitate. Franz Xaver Dressler are meritul de a fi reușit să creeze o adevărată pepinieră de organiști : Kurt Mild, Helmut Plattner, Joseph Gerstenengst, Horst Gehan sînt nume de mult devenite familiare melomanilor.

Dressler, la Sibiu, și Bickerich, la Brașov, se situează, prin activitatea depusă, în primele rînduri ale organiștilor-pedagogi.

De curînd el a împlinit 75 de ani, plini de muncă pasionată în slujba muzicii și a frumosului. Aș vrea ca aceste rînduri să fie un omagiu din partea unui discipol.

Franz Xaver Dressler s-a născut la Aussig Elba (Cehoslovacia) în anul 1898, la 19 noiembrie, într-o casă de muzicieni. Tatăl său era organist și cantor. Studiile muzicale și le-a făcut la Praga și la Leipzig, unde a lucrat cu Max Reger (compoziție), Karl Straube (orgă), Otto Weinrich (pian) și Arnold Schering (istoria muzicii).

În anul 1922 a fost chemat să ocupe postul de organist care, la sfîrșitul secolului trecut era cuplat cu cel de cantor, la Catedrala luterană din Sibiu, post pe care l-a deținut pînă în anul 1970. Totodată a fost numit profesor de muzică la liceul Bruckenthal. Dressler a venit din Leipzig, ca sol al unei mari tradiții, legată de activitatea multor muzicieni mari care și-au propus ca primă misiune răspîndirea artei lui Johann Sebastian Bach. În această cetate a muzicii lui Bach, Dressler și-a căpătat formația. Ajuns la Sibiu, pe un teren foarte fertil, tînărul muzician, dornic de afirmare, și totodată doritor de a face din Sibiu un centru muzical asemănător cu Leipzig-ul, încearcă să canalizeze vechea tradiție pe un nou făgaș. Începe prin înființarea corului de copii Bruckenthal, copie fidelă a corului Sf. Toma din Leipzig, chiar în cel dîntîi an de activitate. Apoi introduce la Catedrală motetele săptămînale, interpretînd muzică *a cappella* de compozitori ca Palestrina, Orlando di Lasso, Josquin de Près, Sweelinck, Gabrieli, Schütz. Lucrările acestora mai răsunaseră cîndva, cu secole în urmă, în orașele din Transilvania, probabil și la Sibiu, dar ca și în centrele muzicale apusene, au dispărut pentru îndelungată vreme din programele concertelor. Au fost interpretate astfel, pentru prima oară, toate motetele la 8 voci de Bach, unele lucrări de Brahms, Reger, Bruckner, Distler, Pepping, Joh. Nepomuk David. ș.a.

Cu înființarea corului „Bach", în anul 1932, a început a doua parte a activității lui Dressler.

Și înaintea corului „Bach" au existat coruri mari și bune la Sibiu, care au interpretat multe lucrări vocal-instrumentale de amploare, ca *Simfonia IX-a* și *Missa Solemnis* de Beetoven, *Requiemul german* de Brahms ș.a., dar marile oratorii din epoca barocului au lipsit cu desăvîrșire din programele muzicale sibiene. Este

https://biblioteca-digitala.ro

meritul lui Dressler de a fi popularizat capodoperele acelei epoci. Alături de *Matthäus-Passion* de Bach și *Messias* de Händel, *Creațiunea* de Haydn, *Requiemul* de Mozart și multe alte lucrări, au răsunat pentru prima oară în țara noastră *Johannes-Passion* (1933), și *Marea Missa în si minor* (1949) de Bach, *Oratoriu festiv* și *Jephta* (1942) de Händel, din opera *Idomeneo* de Mozart (1943), *Te Deum* (1936) și *Missa în re major* (1946) de Anton Bruckner, *Le Laudi* (1937) de Herman Suter. În mod practic el a abordat de fapt în această perioadă, care a durat pînă în anul 1962, mai toate lucrările principale din literatura muzicală vocal-instrumentală.

Trecerea corului „Bach" sub egida casei de cultură „Ștefan Gheorghiu", în anul 1962, iar apoi la filarmonica de stat din Sibiu, a însemnat deschiderea unor noi perspective în activitatea artistică a lui Dressler, preocupări noi. Acum centrul activității lui s-a deplasat spre oratoriul laic, operă și creația vocal-simfonică autohtonă. Multe interpretări au constituit totodată prime audiții pentru țara noastră. Consemnăm doar cîteva dintre acestea : oratoriile *L'Allegro ed il pensieroso* (1963), *Susana* (1970), *Il triomfo* (1972) de Händel, *Gesang der Parzen* și *Schicksalslied* de Brahms (1973).

Creația românească ocupă un loc important în programele concertelor din ultimii zece ani. Astfel, au răsunat la Sibiu *Balada celor patru minieri* de Sabin V. Drăgoi, *Mierla lui Ilie Pintilie* de Anatol Vieru, *Balada* de Mihail Jora, *Zorile de aur* de Gheorghe Dumitrescu, *Mama* de Matei Socor, *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, lucrări de Doru Popovici, Walter Klepper, Mircea Neagu, Gheorghe Șoima ș.a. Dacă la acestea mai adăugăm și interpretarea propriilor sale compoziții *Cantata pentru pace* (1959) și oratoriul *Cantica humana,* avem o impresie sumară despre munca artistică a lui Dressler în acest domeniu, care n-a fost însă singurul.

Ca organist, el a ajuns la treptele cele mai înalte de interpretare. Apreciat atît în țară și în străinătate, datorită recitalelor și concertelor sale, el a devenit un fervent propagator al muzicii de orgă, în special aceea a marelui cantor de la Leipzig și a profesorului lui, Max Reger.

La același nivel artistic s-au situat și interpretările sale orchestrale. Timp de 5 ani, din 1942 pînă în 1947, el a fost dirijorul orchestrei filarmonicii populare din Sibiu.

Și totuși, i-a rămas timp și pentru a compune. Dressler a atacat diferite genuri : simfonic, scriind *Simfonia dorică* (1959), *Tripartita* (1966) și *Impressio B-A-C-H* (1973), vocal-instrumental, *Cantata pentru pace* și oratoriul *Cantica humana,* muzică de cameră și instrumentală, muzică vocală cu acompaniament de pian sau orgă, coruri, precum și multe cîntece de mase. Desigur, n-a uitat nici instrumentul său preferat, orga, pentru care a compus *Toccata, Intermezzo* și *Fuga* (1955). *Consolation* (1925), *Trei corale* (1956), *Preludiu festiv* în Do major (1956) și Fantezie (1959).

Pentru meritele sale deosebite în domeniul artei a fost distins în repetate rînduri. A făcut parte din juriul concursurilor „Bach", din Leipzig — 1964 și „Primăvara la Praga" — 1966, a fost primit ca membru al societăților „Bach" de la Leipzig și „Händel" de la Halle. A fost distins cu ordinul „Meritul cultural cl. I", Medalia „A 25-a aniversare a eliberării Patriei", iar anul acesta, cu „Verdienstkreuz" cl. I, a Republicii Federale Germania.

Cu toate că împlinește vîrsta respectabilă de 75 de ani, profesorul Dressler a rămas la fel de tînăr, cu aceeași vigoare și plin de temperament, cu aceeași nețărmurită dragoste pentru muzică, cu aceeași capacitate de muncă, ca acum 29 de ani, cînd l-am auzit pentru prima oară cîntînd la orgă, și cînd în viața mea s-a produs o cotitură. Iar dacă astăzi am ajuns muzician, trebuie să-i mulțumesc în primul rînd lui.

ANDREAS PORFETYE

https://biblioteca-digitala.ro

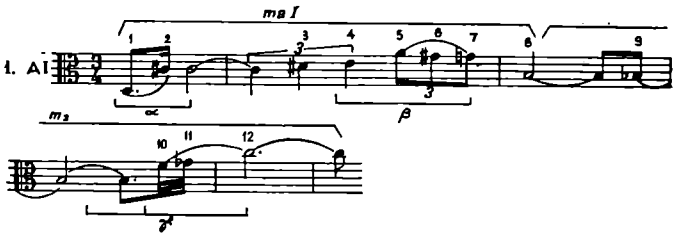
Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu

de **DORIAN VARGA**

În peisajul creației contemporane românești, Dumitru Capoianu ocupă un loc aparte, bine determinat de personalitatea sa. De la apariția *Divertismentului pentru orchestră de coarde și două clarinete* (1956) lucrare viguroasă, cu rădăcini adînci în cîntecul popular, trecînd prin originala muzică pentru filmele lui I. P. Popescu Gopo (1961—1963) pentru a ajunge la spiritualele *Variațiuni cinematografice* (1965), compozitorul a marcat jaloanele ce caracterizează în esență personalitatea sa : un muzician puternic ancorat în folclor, cu unele afinități pentru aspectele umoristice ale realității, dar și cu o legătură solidă cu viața înconjurătoare.

Aceste trăsături s-au reflectat clar în muzica sa și cele mai bune lucrări au fost acelea în care asemenea elemente au rolul precumpănitor. Ele sînt prezente și în lucrări de muzică de cameră sau concertante cum sînt : *Sonata pentru violă și pian* (1952), *Cvartetul de coarde nr. 1* (1954), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1957), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1963) și *Trio pentru vioară, violă și violoncel* (1968), deși într-o măsură diferită.

În general, putem spune că și *Cvartetul de coarde nr. 2* se integrează în coordonatele de mai sus, dar aici compozitorul urmărește lărgirea investigațiilor sale, în scopul îmbogățirii limbajului cu unele cuceriri ale tehnicilor contemporane. În acest sens, remarcăm caracterul dodecafonic al temei principale a lucrării care, în desfășurarea sa, epuizează cele 12 sunete ale totalului cromatic.



De aici însă, nu urmează angajarea compozitorului în tehnica serială, cu eliminarea tuturor elementelor tradiționale de structură și formă. Adoptînd numai unele procedee practicate în muzica contemporană, el dorește realizarea unei sinteze viabile cu structurile de bază verificate în decurs de secole.

Astfel, cvartetul păstrează cele trei mișcări tradiționale cu partea lentă la mijloc, dar nu este axat pe un centru tonal ; prima mișcare are forma sonată, cu două teme principale și cu cele trei secțiuni mari — expoziție, dezvoltare, repriză — fără a se sprijini pe dialectica tonală proprie lor ; tema principală apare în toate mișcările, îndeplinind o funcțiune ciclică, dar seria pe care este construită alimentează numai parțial liniile melodice și structurile armonice ale lucrării.

Prima parte, *Allegro risoluto,* începe cu tema principală A^1 *(ex. 1)* expusă de violă și reluată imediat la nona majoră-superioară, de vioara a II-a. Este o temă energică, cu o ritmică bogată, încadrată în măsura de 3/4.

Nu se sprijină pe nici un centru tonal, compozitorul preferînd în majoritatea situațiilor, suprapunerile politonale sau atonale.

Din linia melodică a temei principale, reținem trei tronsoane din serie, cu rol mai important în travaliul tematic al lucrării :

— celula α, capul temei, sursă a numeroase prelucrări pe baza pregnantului său profil ritmic și a intervalului de septimă mare ;

— celula β, pentru potențele sale melodice expresive ;

— celula γ , de asemenea pentru resursele sale ritmice și melodice, utilizate în pasaje de tranziție sau în unele linii contrapunctice.

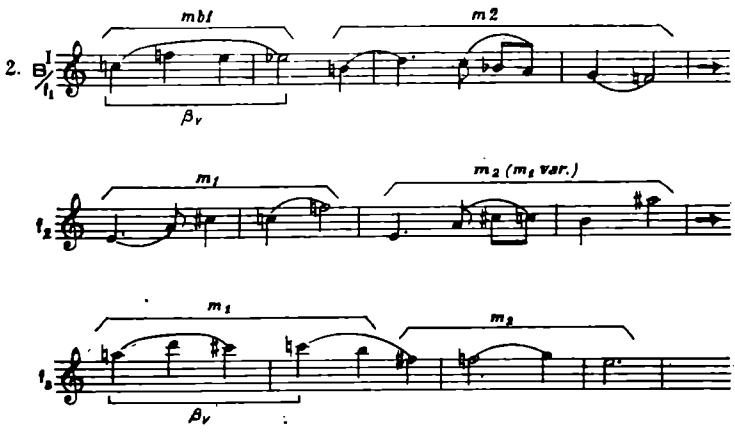
Celulele α și β sînt încadrate în primul motiv ma^I al temei principale, folosit adesea singur pentru a reprezenta această temă, așa cum se va putea vedea în *Andante.*

După expunerile violei și viorii secunde, motivul ma^I mai apare în registre diferite și cu armonizări deosebite, prima oară la vioara I-a într-o variantă cu mișcare contrară (exceptînd celula α) și apoi la violoncel, în valori parțial mărite.

Trecerea la tema secundară a formei sonată, este realizată într-un scurt episod cu prelucrarea celulei α, repetată monoritmic de toate instrumentele pe două acorduri de undecimă, în crescendo și accelerando. Trebuie subliniat că atît tema principală A^1 și alte construcții dodecafonice existente în prima secțiune (de ex. liniile în triole de la *Più animato*) cît și diferitele episoade de legătură, se caracterizează printr-o cromatizare abundentă care elimină tonalitatea atît în liniile melodice cît și în înlănțuirile armonice.

Atmosfera se schimbă brusc prin rărirea tempo-ului — *Moderato assai* — și coborîrea dinamicii la *pp,* cînd violoncelul și viola *con sordini* se așează îndelung pe un acord de septimă mare. După această pregătire, vioara II-a expune în *p. molto tranquillo* tema secundară B^I. Este o temă lirică, delicată, în puternic contrast cu tema principală, structurată simetric în trei fraze, fiecare de cîte patru măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro



Prima frază, cuprinzînd două motive, suprapune bitonal pe acordul de *re major*, o linie melodică în *Fa major* cu colorit modal (treapta VII-a coborîtă — *mi bemol* — și treapta IV-a mobilă, *si becar — si bemol).* Recunoaștem în primul motiv, celula β variată, iar în al doilea, reminiscențe de cîntec popular în caracter diatonic.

Fraza a doua continuă suprapunerea bitonală, dar atît dinamica cît și schimbările armonice frecvente tulbură calmul cu care a început tema secundară. Melodia reia de două ori variat, motivul al doilea al frazei precedente, în *La major* (cu treapta III-a mobilă — *do diez-do becar* și treapta VI-a coborîtă — *fa becar),* iar armonia schimbă acordul de septimă mare în fiecare măsură (subdominanta și tonica din *Re major,* apoi în cădere frigică, treapta II-a și tonica din *La major).*

Fraza a treia liniștește din nou atmosfera, cu reluarea variată a liniei melodice din prima frază la sexta majoră superioară, de astă dată în *Do major* (cu treapta IV-a mobilă — *fa diez — fa becar).* Armonia folosește tot acordurile de septimă mare înlănțuite într-o progresie coborîtoare pe treptele V—I din *Mi major* și *Re major,* în suprapunere politonală.

Contrastul de atmosferă și expresie între cele două teme principale ale primei mișcări, este întărit de caracterul mai pronunțat diatonic ale temei secundare, deși cromatismul este prezent și aici într-o măsură mai redusă.

Cromatizarea intensă reapare în episodul următor, care face trecerea spre dezvoltare. Toate instrumentele atacă pe rînd, pornind de pe trepte diferite, primul motiv al temei secundare, apoi se reunesc într-o secvență monoritmică pe o variantă în valori micșorate ale aceluiași motiv. Suprapunerile politonale îmbină pe linie verticală acorduri de septimă și nonă, sau acorduri de cvarte, cîntate în *crescendo* și *accelerando.* Secvența se oprește pe o serie de acorduri politonale puternic accentuate în contratimpul viorilor cu viola și violoncelul.

Dezvoltarea cuprinde trei faze mai importante.

În prima fază este prezentată într-o formă variată, tema secundară B^1, cîntată *con tutta la forza,* cu fiecare notă accentuată, continuînd suprapunerea monoritmică în acorduri de cvarte și acorduri politonale. La fraza a doua a temei, instrumentele se despart în două grupe cîntînd în terțe fiecare, într-o imitație în canon la interval de nonă. Fraza a treia liniștește atmosfera prin *calando* și *diminuendo* pînă la *pp,* oprindu-se pe o pauză generală.

Faza a doua a dezvoltării începe cu capul temei principale A^1, reluat de violă și violoncel în *ff,* în tempo-ul *Ben più mosso.* Dar viola recurge din nou la tema secundară B^1, al cărei prim motiv mb^1 transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi, este secventat, *vigoroso,* și acompaniat bitonal de viori. În aceeași manieră, motivul mb^1 este preluat apoi de vioara I-a, iar acompaniamentul sincopat trece la violă și violoncel. În încheierea fazei, vioara I-a cîntă tema principală A^1 parțial variată în mișcare contrară, susținută de celelalte instrumente cu acorduri politonale bogat nuanțate.

Faza a treia este caracterizată printr-o stare permanentă de agitație creată prin prelucrarea unor motive fărămițate ale temei principale A^1, cîntate monoritmic în optimi sau triole de optimi, cu arcușul în tremolo măsurat și cu nuanța *ff.* Vocile urmează o mișcare lineară paralelă sau contrară intens cromatizată. În încheiere viorile urcă cromatic pe trisoane majore pornind de la si bemol major iar viola și violoncelul coboară, începînd cu *si major.*

Pregătită cu un *crescendo* care atinge *fff,* repriza începe cu tema principală A^1, cîntată în octave, *con tutta la forza,* de violă și violoncel, cu acompaniamentul viorilor lunecînd pe acorduri bogat cromatizate.

În general în repriză este readus, în aceeași ordine și ceva mai concentrat, materialul prezentat în expoziție, dar distribuit în mod diferit la cele patru instrumente și cu o învestmîntare armonică variată.

Episodul de legătură cu tema secundară, folosește și celula β variată alături de celula α într-o prelucrare nouă, avînd violoncelul în rolul principal.

Pentru tema secundară B^1 este folosită o sonoritate diafană, realizată în *pp, con sordini,* de viori și violă, cu liniile lor paralele în trisoane majore. Violoncelul intervine la prima fază, apoi colorează cu disonanțe euforia de consonante totuși politonală a celorlalte instrumente.

Episodul care a făcut legătura între expoziție și dezvoltare face acum într-o formă variată, trecerea la *Coda,* în *molto e subito incalzando* și *crescendo* pînă la *fff.*

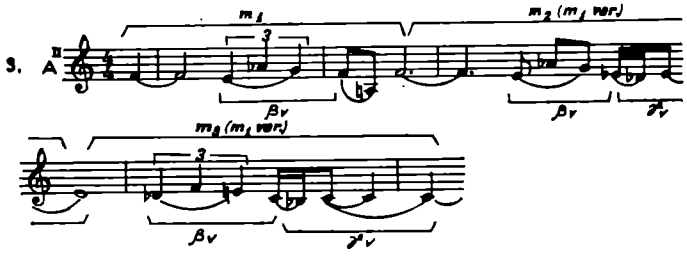
Coda, în *Allegro vivace,* este concisă, rezumîndu-se la secventarea repetată a celulei α,

https://biblioteca-digitala.ro

pe rînd, apoi simultan la toate instrumentele, pentru a se opri pe un acord de secundă mică, cu care debutează în *atacca* partea II-a.

Andante un poco rubato începe cu acordurile de secundă mică cu care s-a încheiat partea I-a, atacate în *ff, ruvidamente,* de violă și violoncel. Ritmica lor este variată pe timp sau contratimp în acorduri izolate și pe ritm cruzic sau anacruzic, în acorduri perechi.

Tema principală A^{II} este prezentată de vioara II-a pe coarda *sol,* pentru a imprima și cu ajutorul timbrului, o culoare gravă liniei melodice de un suflu larg. Prezența celulei β variată este remarcată în toate cele trei motive

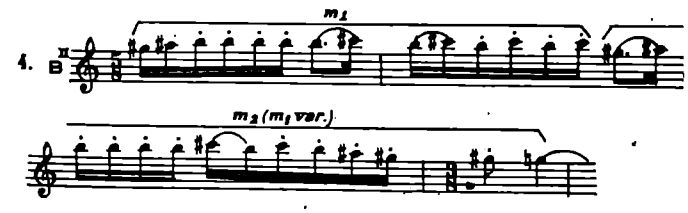


ale frazei ca element principal de expresie alături de varianta celulei γ cu ritm de anapest, care adaugă o nuanță de dramatism ultimelor două motive. Linia melodică în tonalitatea *fa minor* (cu treptele mobile, a III-a, *la bemol — la becar* și a VII-a, *mi becar — mi bemol),* este lovită la începutul fiecărui motiv, cu acordurile dure și străine ce conțin nota *fa diez.*

Vioara I-a preia în continuare tema A^{II} la octava superioară într-o formă concentrată (patru măsuri de 4/4 în loc de cinci), trecînd cu o inflexiune din *fa minor* în *mi minor* (cu secunda mărită *do becar — re diez,* de nuanță folclorică). Acompaniamentul violei și violoncelului continuă în aceeași manieră, dar cu un acord de secundă mare, pe dominanta lui *Re bemol major.*

Într-un tempo puțin mai mișcat, vioara I-a începe episodul de legătură cu secțiunea a doua a formei de lied, folosind elemente ale temei A^{II}. Nota lungă, în registrul acut al viorii prime, este susținută de violă și violoncel, cu acorduri puternice formate din trisoane minore în mișcare cromatică paralelă. În încheierea episodului de tranziție, toate instrumentele se adună pe o serie de acorduri, realizînd efecte de glissando simultan cu crescendo, apoi *rallentando e sforzando,* pe un acord de undecimă puternic disonant.

Secțiunea mediană a formei de lied începe cu o temă în spiritul jocurilor populare, cîntată *giocoso* de vioara I-a, tema B^{II}.



Ritmul jucăuș încadra, în măsura de 5/8, alternează combinațiile de 3/8 + 2/8 cu cele de 2/8 + 3/8. Linia melodică diatonică în *Mi major,* colorată modal de cvarta lidică, este susținută cu un acord de nonă, conținînd simultan și terța majoră și terța minoră (asemenea cu acordul bimodal realizat de Bartok pe baza seriei numerelor lui Fibonacci).

De la vioara I-a, tema B^{II} trece la violoncel într-o formă variată, cu alternări de măsuri de 3/8, 4/8 și 5/8, într-un *Re major* cu aspect modal mai pronunțat, prin adăogarea la cvarta lidică *(sol diez)* a septimei mixolidice *(do becar).* Susținerea armonică politonală folosește un acord de nonă pe nota *mi* cu prezența simultană a ambelor terțe (*sol diez* și *sol becar).*

Atmosfera de joc este întreruptă cu un acord lung (pe o măsură de 12/8) cu elemente politonale — *Mi bemol major, Mi major* și *Sol major* — repetat în diminuendo pînă la *ppp.* Un nou motiv melodic prezentat de violă imită formula populară de acompaniament la țambal, în care sînt repetate trei note : tonica, dominanta și o treaptă vecină cu una din acestea. Acordul susținut de viori, un trison pe nota *mi* cu ambele terțe, este suprapus bitonal liniei melodice în *fa diez major.* Același motiv variat trece apoi la vioara I-a în tonalitatea *Fa major,* fiind sprijinit armonic cu un acord de septimă mare, pe fundamentala *sol diez.*

După un nou acord cu structură bitonală urmează o scurtă prelucrare în stil contrapunctic, bazată pe elemente ale temei secundare B^{II}, cu intrări succesive în imitație ale celor patru instrumente. Liniile melodice au colorit modal dar suprapunerea menține caracterul politonal.

Este prezentat apoi în *pp, molto tranquillo,* într-o ținută sobră de coral, primul motiv ma^1 al temei principale din prima mișcare, cu valorile notelor mărite, cîntat la unison de toate instrumentele. Prezența temei A^1 în *Andante* și apoi în *Final,* după cum vom vedea mai tîrziu, ca și folosirea unor celule din linia sa melodică la elaborarea altor teme principale ale lucrării (de ex. tema A^{II}) evidențiază *funcția* ciclică a temei A^1.

În încheierea secțiunii mediane, după repetarea unui acord de tredecimă, cele patru instrumente urcă în registrul lor acut cu mișcarea în șaisprezecimi a temei secundare B^{II}.

A treia secțiune, repriza formei de lied, începe ca și prima secțiune cu acorduri atacate în *ff,* acum însă în registrul acut al viorilor și violei.

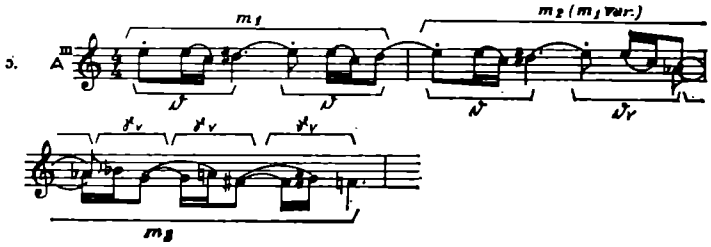
Tema principală A^{II} a *Andantelui* este reluată de violoncel în registrul său grav, în tonalitatea *fa diez minor* și apoi după primul motiv în *mi bemol minor.* Acordurile bitonale ale celor trei instrumente nu se modifică dar punctează ritmuri variate permanent, întețind atacul lor la început, pentru a se distanța treptat la sfîrșitul mișcării. Violoncelul urcă

https://biblioteca-digitala.ro

în registrul său înalt cu inflexiuni în *fa minor* (cu secunda mărită *re bemol — mi becar)* apoi în *si minor*, atacînd de repetate ori cu accente și *sforzandi* nota *fa diez*, cu care va începe partea III-a.

Trecerea la Final, *Allegretto giocoso* este făcută tot cu *atacca*, în mod spiritual, cu lunecarea cromatică a celor patru instrumente, de pe nota *fa diez*, transformată în treapta IV-a lidică a lui *Do major*, pe nota *mi*, terța tonalității.

Vioara I-a începe o temă spirituală de inspirație folclorică A^{III}, cu un caracter jucăuș, hîtru, care folosește un mod major de *Do*, cu treapta II-a ridicată. În acompaniamentul



cu arpegii largi în *pizzicato* a violoncelului, găsim și treapta IV-a ridicată, completînd astfel un mod major de *Do*, frecvent întîlnit în cîntecul popular. Alături de acest mod, susținerea armonică a violoncelului folosește și o a doua variantă populară a lui *Do major*, cu treptele a II-a și a VI-a coborîte, ceea ce îmbogățește și mai mult coloritul modal al temei.

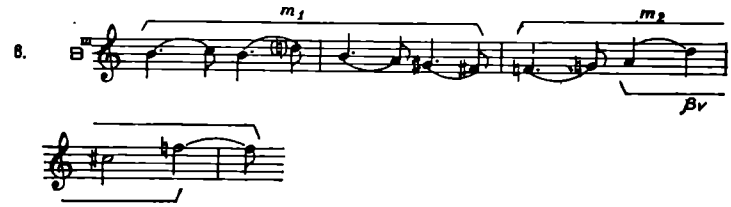
Tema A^{III} este o temă scurtă, alcătuită din trei motive. Primele două motive folosesc de patru ori celula δ (înrudită cu celula γ) cu profilul său melodic și ritmic pregnant, alternînd ritmul de dactil cu acela de anapest. De un deosebit efect este organizarea ritmică a măsurilor de 4/4 prin accentele liniei melodice și ale acompaniamentului, transfigurîndu-le de fapt în măsuri de 8/8 cu metrica mixtă de 3+2+3. Motivul al treilea, construit cu o variantă a celulei γ cîntată în octave de vioara II-a și violă, spre deosebire de primele două care au un caracter diatonic, urmează o linie descendentă bogat cromatizată. Fraza astfel construită este repetată a doua oară, cu mici modificări în linia melodică.

Urmează un scurt interludiu construit cu primul motiv al temei A^{III}, cîntat de vioara I-a în *si minor* (cu treptele modale a IV-a ridicată și a VII-a coborîtă) acompaniat cu armonii bitonale de violoncel, cu organizarea măsurii de 8/8 în metrica 3+3+2. Pe nota lungă o viorii prime, violoncelul răspunde cu o mișcare diatonică în pătrimi accentuate, de asemenea cu caracter modal, acompaniată în contratimp, de vioara II-a și violă. Întregul fragment este secventat la cvarta superioară cu unele modificări care accentuează aspectul politonal.

O nouă prezentare în *f* a temei principale A^{III}, ridică vioara I-a la octava superioară și adaugă o linie în imitații ale celulei, la vioara a II-a.

Cu aceasta se încheie expoziția temei principale a Finalului, cu funcția de refren în forma de rondo a acestei mișcări.

Legătura cu secțiunea a doua este făcută de un episod, construit cu elementele cromatizate ale ultimului motiv al temei A^{III}, într-o mișcare agitată de sextolete care se liniștesc treptat transformîndu-se într-o mișcare de optimi.

Primul cuplet aduce o temă cu un caracter cantabil expresiv, începută într-un tempo mai rar în stilul unui *fugato*, avînd drept contrasubiect mișcarea în optimi din episodul de legătură. Atît vioara I care prezintă tema B^{III}, cît și vioara II-a și viola care își împart contrasubiectul, evită în liniile lor un centru tonal stabil.

După răspunsul dat de vioara II cu subiectul la cvinta micșorată superioară și cu contrasubiectul preluat de vioara I-a, un scurt interludiu în *accelerando* și *crescendo* pregătește o nouă prezentare a temei B^{III}.

De astă dată stilul contrapunctic este înlocuit cu o mișcare paralelă politonală în trisoane micșorate la viori și violă, susținute de violoncel cu o linie largă, avînd caracteristic celula β, variată în triolă de doimi.

Tema B^{III} este preluată de violoncel într-o variantă redusă la trei măsuri și apoi într-o nouă variantă cu valori în întregime micșorate, cuprinsă numai în două măsuri de 4/4. Viorile și viola acompaniază politonal violoncelul, cu trisoane minore în mișcare paralelă cromatică.

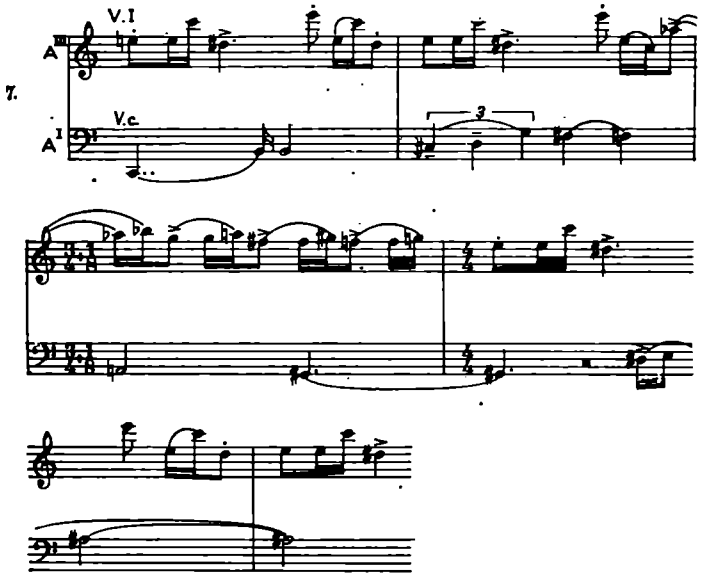
Un nou interludiu, construit cu elemente ale temei B^{III} în valori alternativ normale sau micșorate, pregătește ultima apariție a temei secundare B^{III}.

Vioara I-a reia primul motiv al temei în *p* cu tempo-ul inițial — *Moderato* — vioara II-a și viola o susțin politonal cu contrasubiectul în sexte paralele, în timp ce violoncelul îl cîntă în mișcare contrară. Rolurile se schimbă și primul motiv este cîntat în terțe paralele de violă și violoncel, iar contrasubiectul în sexte paralele de viori.

În încheierea secțiunii, urmează un episod cu tempo-ul animat în care sînt prelucrate elemente ale temei B^{III}, dar apar tot mai frecvent și celulele α și β variate. Se remarcă liniile în septime paralele ale viorii prime și violoncelului, cromatizarea abundentă în su-

https://biblioteca-digitala.ro

prapunerile politonale ale celor patru instrumente ca și dinamica foarte agitată cu salturi de la *fff* la *ppp*.

După un acord disonant clădit pe trepte din *La bemol major* și *sol minor*, vioara I-a readuce spirituala temă a refrenului în repriză, constituind a treia secțiune a formei de rondo (A — B — A). Trebuie subliniat faptul că în această secțiune, tema A^{III} este contrapunctată în ambele sale apariții cu tema principală a lucrării, tema deodecafonică A^1, cîntată de violoncel într-o formă variată ritmic.

Întreaga secțiune se desfășoară în ordinea primului refren, dar învestmîntarea este mai bogată și mai variată contrapunctic și timbral. Astfel tema A^{III} este uneori împărțită între vioara I și vioara II (dublată la octavă de violă) iar alteori este cîntată de viori în octave, sau în canon la octavă; mișcarea în pătrimi accentuată a violoncelului din interludiu este dublată la octava superioară de violă și la fel, tema dodecafonică A^1, în a doua sa apariție, ca linie contrapunctică a temei A^{III}.

După un acord politonal (cu trisoane de *Re bemol major*, *Do major* și *Do minor*), atacat puternic cu *sfffz*, secțiunea se încheie cu celula α variată, cîntată monoritmic de toate instrumentele, *con tutta la forza*, în *glissando* spre registrele lor înalte.

Al doilea cuplet al formei de rondo (A—B—A—C) are la început un caracter puternic contrastant, după dezlănțuirea amplă de sonorități a secțiunii precedente. Vioara I-a cîntă în *p*, *molto tranquillo*, în tonalitatea *Mi major*, prima frază a temei secundare B^1 din partea I-a acompaniată în *ppp* de vioara a II-a și violă cu acordul de tonică. Lirismul cald al temei, susținerea armonică intenționat tonală (în aparițiile precedente era întotdeauna bitonală), nuanța delicată, tonalitatea luminoasă, toate acestea dau o impresie de calm și mulțumire. Vioara I-a continuă cu fraza a doua într-o formă variată, părăsind tonalitatea *Mi major* cu o inflexiune în *Mi bemol major*. Prima frază a temei secundare este cîntată și de vioara II-a în tonalitatea *Fa major*, susținută tonal pe plan armonic și apoi din nou de vioara I-a, în suprapunere bitonală, cu melodia în *Fa major* și armonia în *Sol bemol major*. Vioara I-a prezintă variat și ultimul motiv al temei tot în *Fa major* cu cvarta lidică subliniată atît melodic, cît și armonic, prin adăugarea la acordul de tonică a treptei a VI-a ridicate. În încheierea acestui episod deosebit, instrumentele se despart în două grupe, viorile urcînd în mișcare paralelă, iar viola și violoncelul coborînd, pentru a se opri pe un acord bitonal în poziție largă.

A doua fază a acestei secțiuni, ca o contrapondere după faza precedentă, este realizată în întregime în stil contrapunctic pe baza temei dodecafonice A^1. În *Allegro*, cu măsura de 9/4, pornind de la nuanța de *ppp*, violoncelul începe singur tema A^1, cu o ritmică nivelată în valori egale de pătrimi și doimi, dar cu seria dodecafonică respectată cu strictețe. Astfel transformată, tema A^1 servește la realizarea unui canon pe patru voci, la interval de septimă mare (caracteristic celulei α), cu o scriitură contrapunctică severă, dar nu și consecvent dodecafonică (seria nu mai este respectată în contrapunctul liber, după prezentarea temei de către fiecare voce).

Un al doilea canon cu aceeași temă dar la interval de octavă, este început cu o cvartă mai sus tot de violoncel. Intrările vocilor sînt apropiate iar liniile lor conduse mai liber, folosind însă numai elemente ale temei A^1. *Crescendo*-ul dublat de *incalzando* pregătește a treia reluare a temei A^1 în *ff*, cu linia viorii prime în mișcare contrară riguroasă față de linia normală a temei A^1 cîntată de violoncel. Vioara II-a și viola îndeplinesc rolul de „umplutură" armonică în această construcție atonală, cîntată monoritmic de toate instrumentele. Ultima variantă este repetată în *accelerando* și în afară de prima notă a violoncelului (căpătînd treptat caracterul unei pedale în *ostinato*), toate celelalte note s-au transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi. Aceeași variantă, intensificînd *accelerando*-ul, este reluată încă o dată, avînd cele două motive ale temei A^1 separate, prin atacul anticipat de pedala violoncelului. Creșterea tensiunii este realizată apoi prin atacarea repetată a capului temei A^1, celula α.

Într-un tempo dublu față de acela în care a fost cîntată prima oară în această fază, tema dodecafonică A^1 mai apare odată cu nuanța *fff*, oprindu-se pe un acord de cvarte din șase sunete.

Același acord reluat în *pp* după un moment de tăcere, sprijină linia melodică în secvență pe o celulă de trei note (amintind de celula β), în pașii obosiți ai viorii prime care coboară lent din registrul său înalt. Vioara II-a continuă cu primul motiv al temei principale A^1, (fără celula α, dar cu celula β) plină de expresivitate în conturul său melodic. În încheierea acestei secțiuni bogată în contraste, toate ins-

https://biblioteca-digitala.ro

trumentele se așează îndelung pe un acord disonant construit din septime, cu fundamentala ritmată de violoncel.

Ultima secțiune a formei de rondo (A—B—A—C—*A*) prezintă tema refrenului cu oarecare nostalgie, cîntată cu surdină de vioara I-a, într-un tempo mai rar. Linia melodică în modul major de *sol* (cu treapta II-a ridicată) este susținută armonic politonal, cu acorduri de septimă larg deschise *(Re bemol major, Re major, Mi bemol major* și *Mi major).* La reluarea motivului cu un semiton mai sus (în *La bemol major),* sprijinul armonic este mai sobru și mai simplu, rezumîndu-se la acordul de subdominantă al tonalității.

Un coral cîntat în *pp* cu surdină la toate instrumentele înlănțuie politonal în mișcare paralelă sau contrară, o serie de acorduri de undecimă. de nonă și de septimă. Culoarea armonică este schimbată apoi cu două acorduri de cîte șase sunete construite din cvinte, pe care vioara I-a așează liniștit celula α în valori mărite terminind lucrarea cu elementul ritmic și melodic cu care a început. Ultimul acord cuprinde treptele modului lidian de *Do* în suprapunerea a două trisoane, unul de *do major* și altul de *si minor.*

Opoziția între elementele diatonice-modale și cromatice se manifestă multiplu în această mișcare, îmbrăcînd însă și un aspect nou. Astfel tema refrenului A^{III}, are un caracter modal-diatonic în primele două motive și cromatic în al treilea (care însă e mai puțin important servind ca tranziție la reluarea frazei).

În secțiunea treia a formei de rondo, tema refrenului A^{III} este sprijinită contrapunctic cu linia temei dodecafonice A^{I}, într-un conglomerat de linii diatonice și cromatice.

Un contrast puternic este realizat, în cupletul al doilea unde, în prima fază este prezentată tema secundară $\mathbf{B}^{I}$ a primei mișcări, într-o învești mîntare armonică tonală și diatonică, iar în faza a doua, apare tema dodecafonică A^{I}, cu liniile bogat cromatizate, în tratare contrapunctică.

În încheierea lucrării însă, ultimul cuvînt îl are tema refrenului de inspirație folclorică, cu primele sale motive în caracter modal-diatonic.

Se pune acum întrebarea, în ce măsură a reușit compozitorul, în realizarea obiectivelor sale de sinteză a unor procedee tehnice contemporane, cu forma și structura tradițională a quartetului de coarde ?

Construcția formei de sonată a primei mișcări deși lipsită de cimentul tonalității, este realizată solid și echilibrat, datorită caracterului contrastant al celor două teme principale și proporțiilor în general reduse al secțiunilor sale. Am fi preferat însă ca în repriză, tema secundară să nu apară în același registru, chiar dacă învești mîntarea armonică este nouă.

Schönberg însuși în *Quintetul pentru suflători op. 26,* realizat în conformitate cu legile severe ale tehnicii seriale, plasează în repriză tema secundară la cvinta inferioară, fie numai pentru un colorit timbral nou.

Convietuirea unor principii armonice foarte variate, s-a dovedit posibilă, asemenea situații fiind cunoscute și din lucrările altor compozitori contemporani. Marea varietate a acordurilor, construite pe toate intervalele, ca și prezența unor armonii tonale, alăturate unor suprapuneri politonale sau atonale, nu mai supără astăzi urechile noastre. S-ar putea obiecta practicarea frecventă a paralelismului în conducerea vocilor care putea fi înlocuită cu o tratare contrapunctică. Compozitorul și-a dovedit capacitatea deplină în mînuirea acestor mijloace în Finalul lucrării.

Prezența în Final a temelor A^{I} și B^{I} din prima mișcare, a crescut mult interesul pentru desfășurarea dramaturgică a quartetului și a dat compozitorului prilejul unor realizări contrapunctice valoroase, cum sînt formele de canon la 4 voci, sau contrapunctul la două voci a temelor A^{I} *și* A^{III}.

Sub aspect ritmic, lucrarea prezintă o mare varietate de formule și combinații metrice, concretizată și în frecventele schimbări de măsură. Folosirea în repetate rînduri a pregnantei formule ritmice a celulei α a întărit unitatea lucrării, consolidînd obiectivele urmărite prin funcția ciclică a unor teme și celule melodice. De un rafinament plin de prospețime ni s-a părut organizarea ritmică a temei refrenului A^{III}.

În construcția melodică, compozitorul a folosit uneori seria dodecafonică, cel mai realizat exemplu fiind tema principală A^{I}. Toate celelalte teme au mai mult sau mai puțin, un caracter diatonic și modal, uneori de inspirație folclorică. Preferințele noastre înclină în favoarea acestora din urmă, luînd ca exemplu tema refrenului din *Final,* care ni se pare mai originală și mai inspirată fiind mai apropiată de personalitatea compozitorului.

Cunoașterea aprofundată a fiecărui instrument al formației de cvartet nu poate fi pusă la îndoială și de altfel, compozitorul s-a dovedit un excelent orchestrator, în *Variațiunile cinematografice.* De aceea ne surprinde abuzul de *tremolo* care sună într-adevăr bine în asocierea celor patru instrumente, dar poate duce la monotonie cînd este folosit prea mult.

În partitura lucrării, fiecare instrument este solicitat cu un material interesant, repartizat judicios, și cu fantezie, evitîndu-se repetările. Deși în desfășurarea sa, atît materialul tematic cît și modul de prezentare nu se ridică totdeauna la același nivel (de exemplu primul cuplet al Finalului ni s-a părut mai puțin original și insuficient concentrat) lucrarea impresionează prin numeroase pagini inspirate, prin vitalitatea și optimismul muzicii lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Jubileu orădean

Filarmonica din Oradea a fost înființată în urmă cu 50 de ani. Activitatea artistică dusă pe aceste locuri de Michael Haydn (concertist și drijor, organist de seamă) și în același timp — spre sfîrșitul secolului XVIII — a lui Karl Ditters von Dittersdorf, care prezentau concerte de muzică de cameră, concertele date de Pablo Casals în 1912, sau George Enescu și Bela Bartok, după 1916, au fost anticipațiile certe ale noului mugur simfonic orădean.

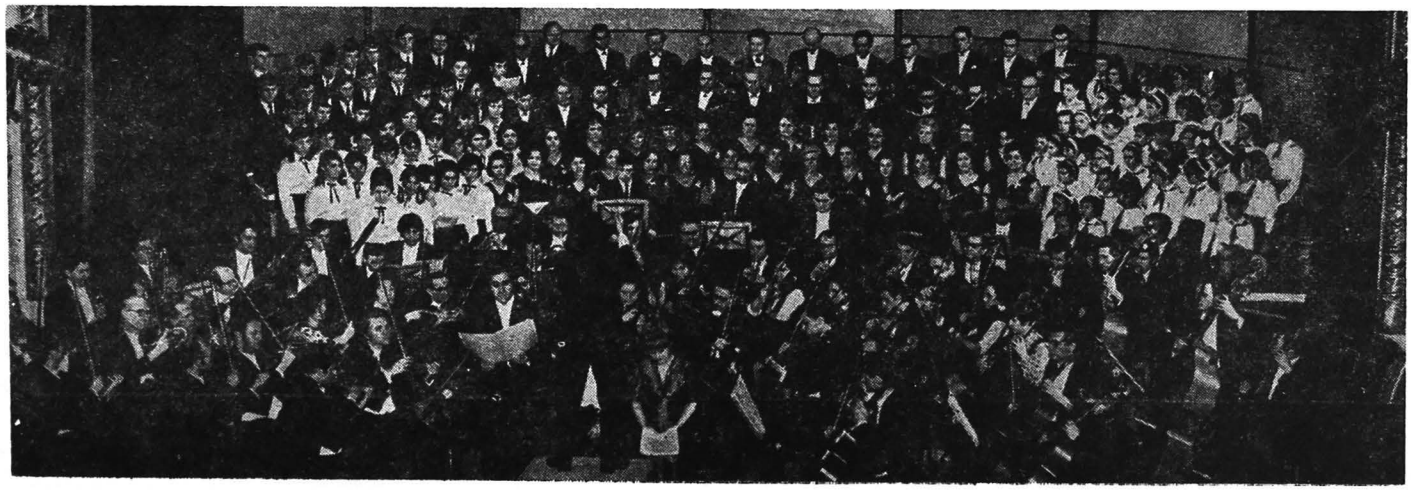
Eliberarea țării noastre de sub ocupația fascistă, a marcat o cotitură importantă și în activitatea Filarmonicii orădene. Reorganizată pe baze noi ea devine Orchestră de Stat. La pupitrul ei au apărut, pe rînd, ca dirijori permanenți prof. Ctin. Dulgheresçu, prof. Romulus Botta (unul din animatorii actuali ai muzicii corale bihorene), Aurel Popa, Liviu Florea, Remus Georgescu și cei doi conducători actuali, Erwin Acel și Miron Rațiu.

Au trecut 50 de ani de cînd s-a fondat Societatea Filarmonicii orădene. De atunci, această instituție a parcurs un drum ascendent, care — mai ales pentru rezultatele din ultimii ani — merită remarcat și apreciat. Cu străduință, acest colectiv și-a îmbunătățit și extins repertoriul promovînd cu consecvență creația românească actuală și de tradiție, prezentînd și numeroase prime audiții din care citâm *Simfonia* de Adrian Rațiu, *Meditații* de Wilhelm Berger, *Muzica festivă* de Ștefan Zorzor, *Simfonia* și *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Adam Czako, *Acasă, poem pentru voce și orchestră* de Maya Badian și multe altele. Față de aceste lucrări, ca și de alte prime audiții, publicul orădean a manifestat interes, ceea ce a dat imbold colectivului să prezinte cel puțin trei lucrări originale, în primă audiție absolută, pe stagiune. Cum s-a ajuns, însă, la interesul pentru tot ce este nou în muzica românească actuală, de către melomanii bihoreni ? Printr-o largă educație muzicală, susținută la toate nivelurile de înțelegere, vîrstă și preocupări, în mod permanent, în Oradea sau în alte centre ale județului ca Beiuș, Marghita, Alejd, Dr. Petru Groza, Salonta, Biharia și Tileagd. Ciclurile tematice abordate au fost cît se poate de variate, cuprinzînd tematici ca „Suita, sonata și simfonia", „Haydn-Mozart-Beethoven", „Muzica instrumentală italiană din sec. XVI și XVII", „George Enescu", „Compozitori români contemporani", „Succese și premii ale creației muzicale românești pe arena mondială a muzicii" și altele. Se cuvine a arăta că toate aceste manifestări au fost susținute „pe viu", tot colectivul orădean luînd parte la deplasările organizate cu aceste prilejuri, concertele lecții transformîndu-se de fiecare dată în adevărate concerte simfonice, în care explicațiile date de lectorul muzical Sandor Dionisie erau binevenite.

Filarmonica orădeană are ca preocupare permanentă și colaborarea cu artiștii amatori. Mulți membri din orchestră au fost repartizați pe lîngă o formație, cor, orchestră sau grup vocal. Alți instrumentiști au sprijinit diverse colective artistice care au reprezentat țara noastră, peste granițâ, la diverse sărbători ale cîntecelor popoarelor. Dirijorii Filarmonicii participă în diferite jurii județene, ori susțin diverse conferințe pe teme de artă. Este de notat și colaborarea permanentă, dintre instituția orădeană și vechiul cor „Hilaria", care s-a materializat prin concertele vocal-simfonice, în care s-au putut audia lucrări ca *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gh. Dima, *Rapsodia pentru alto și cor bărbătesc* de J. Brahms și altele. Dacă mai amintim și de colaborarea fructuoasă cu corul C.F.R. — P.T.T.R. din localitate, cu care prilej s-au prezentat mai multe concerte comune, cu programe cuprinzînd printre altele *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* de Beethoven sau în alte ocazii, concerte de cîntece patriotice, putem să ne creăm o imagine mai cuprinzătoare despre înțelegerea pe care orchestra simfonică bihoreană o are pentru mișcarea muzicală de amatori.

Filarmonica din Oradea urmărește permanent și creșterea necontenită a calității, experienței și randamentului tinerilor instrumentiști, absolvenți a diferite institute și care au fost repartizați aici. Există, în această privință, o încurajare permanentă. Cîțiva dintre noii angajați au colaborat în calitate de soliști, în cadrul unor concerte simfonice, sau au prezentat recitaluri de muzică de cameră, în organizarea instituției, sau a Casei de Cultură a Municipiului Oradea. Cu aceste prilejuri s-au remarcat violonistul Turzo Iosif, violonistul Petre Berindan,

Orchestra Filarmonică din Oradea și corurile Filarmonicii din Arad, Liceului Pedagogic și Liceului de Muzică din Oradea, dirijate de Erwin Acel



https://biblioteca-digitala.ro

Filarmonica din Oradea, dirijată de Miron Raţiu, solist Daniel Podlovski.

violoncelistul Ştefan Virginaş, clarinetistul Iosif Laszlo, flautistul Ludovic Pech şi alţii.

Dirijorii permanenţi ai Filarmonicii orădene manifestă sîrguinţă în pregătire, talent în interpretare şi modestie în relaţiile cu instrumentiştii. Erwin Acel va împlini, curînd, 15 ani de la absolvirea studiilor făcute în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. De la Botoşani — prima sa orchestră — şi pînă în Mexic, la Guadalajara, a fost o cale lungă de străbătut. Drumul acesta, greu, a fost presărat cu reuşite certe, care atestă încă odată, competenţă şi prestigiul de care se bucură peste hotare interpreţii noştri. Iată de pildă un extras din cronica ziarului „El Informador", Guadalajara, Mexic 1971 : „Tînărul maestru Erwin Acel — România — ne-a demonstrat o strălucită inspiraţie, în toate lucrările din program. Pasiunea şi vitalitatea sa au fost resimţite în redarea *Rapsodiei I* de George Enescu. Aici, dirijorul a reuşit să ne comunice coloritul şi sentimentele care se degajă din folclorul patriei sale şi care au fost primite cu calde şi prelungite aplauze".

Despre dirijorul Miron Raţiu se pot spune, de asemenea, cuvinte de laudă despre calităţile sale de interpret şi pedagog şi munca sa neobosită pe care o depune la pupitrul Filarmonicii orădene. „Miron Raţiu ne-a oferit în final o interpretare strălucită prin dirijarea *Simfoniei Fantastice* de Hector Berlioz. El a cerut totul de la orchestră. Corzile, lemnele, alămurile şi percuţia au cîntat cu dăruire şi acurateţă, cu un sunet plin şi un ritm just. Ascultătorii au fost ţinuţi într-o permanentă tensiune, de la primul sunet şi pînă la final, cînd, prin aplauze prelungi şi insistente au mulţumit oaspetelui român", scrie în noiembrie 1970 ziarul „Wolkswacht" din Greiz... Cronici din care desprindem bucuria şi emoţiile estetice resimţite de ascultători, în faţa celor două baghete orădene, purtătoare şi peste hotare a mesajului cald şi prietenesc, al oamenilor de pe cele Trei Crişuri.

Ansamblul folcloric „Nuntaşii Bihorului".

Mişcarea artistică de amatori

Integrîndu-se în ampla dezvoltare a vieţii noastre sociale, muzica bihoreană, — beneficiară a unei vechi tradiţii — se străduieşte să fie, mereu, alături de omul acestor meleaguri, reflectînd munca sa, îmbogăţindu-şi profilul spiritual. În acest context, mişcarea artistică de amatori capătă noi valenţe, însăşi noţiunea de „artist amator" fiind filtrată prin exigenţe mult sporite. Cadrul concret al manifestărilor cu caracter muzical este oferit de cele 8 case de cultură din oraşele judeţului, 87 cămine culturale din comune şi 348 cămine culturale, situate în sate. Pe scenele acestor aşezăminte de cultură îşi desfăşoară activitatea peste 100 grupuri vocale, 37 coruri, 40 formaţii instrumentale de muzică populară, 9 fanfare, 20 orchestre de muzică uşoară şi o orchestră de muzică de cameră. Noua Casă de cultură a Sindicatelor din Oradea, găzduieşte o activitate muzicală meritorie. Multe ansambluri de amatori, de diferite genuri, reprezentative pentru muzica bihoreană, îşi desfăşoară activitatea în acest edificiu. Societatea corală „Hilaria", constituie unul din vechile ansambluri muzicale ale Oradiei, alături de un alt colectiv, de acelaşi gen, corul bărbătesc „Cîntarea Bihorului" al Casei de cultură a Sindicatelor din Oradea, care este — relativ — nou înfiinţat. Graţie perseverenţei dirijorului Romulus Botto formaţia s-a aflat — în scurt timp — în faţa publicului din municipiu, în satele şi oraşele judeţului, în faţa camerelor de luat vederi, la concursul „Cîntare Patriei", unde s-a clasat pe un loc fruntaş, precum şi peste hotare, ca invitat al coralei „Kodaly" din Debrecen. Activitatea prodigioasă a unor formaţii mai noi, ne îndreptăţeşte să le considerăm ca trecute de etapa debutului. Dintre acestea se evidenţiază corurile pe voci egale din Oradea şi Dr. Petru Groza, tarafurile căminului cultural din Fidişelu de Sus şi al Casei de cultură din Beiuş, orchestra de muzică uşoară a Casei de cultură din Vaşcău, oprindu-ne aici cu această enumerare, fără a epuiza însă lista noilor apariţii pe harta muzicală a judeţului Bihor.

Creaţia muzicală a compozitorilor români înaintaşi, activitatea lor pe aceste meleaguri, este respectată cu sfinţenie. Un exemplu grăitor, l-a constituit comemorarea a 25 de ani de la moartea lui Francis Hubic, concertul dat cu acest prilej avînd o deosebită ţinută artistică, iar comunicările prezentate cu această ocazie de Sigismund Toduţa, George Pascu, Ion Bradu, Dan Smîntînescu, Nicolae Lungu, Chira Ioan şi alţii, constituie baza unui volum omagial.

https://biblioteca-digitala.ro

Florica Bradu

Florica Ungur

Desigur, despre muzica bihoreană nu se poate vorbi fără a aminti că la baza tuturor activităților specifice acestei arte, a stat frumosul și apreciatul folclor al acestor locuri. Valorificarea sa, ca și culegerea noilor creații populare se face permanent și cu o deosebită pricepere și migală. Să amintin doar, că folcloriști ca Bela Bartok, Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu au fost fermecați de comorile artei populare din această zonă. Astăzi, județul Bihor popularizează folclorul românesc în țară și străinătate, prezentîndu-l printr-o mulțime de interpreți valoroși. Dintre ei, numele Floricăi Bradu, și Floricăi Ungur se detașează net, prin turneele din Italia (premiul la Agrigento — Sicilia, decernarea titlului de Miss Primăvara Europa 1972 — Florica Bradu), Republica Federală Germania, Turcia, Olanda, URSS și alte țări. Florica Bradu, împreună cu socrul ei Ion Bradu, este și o pasionată culegătoare de folclor. În acest an, în notația lui George Vancu, urmează să apară culegerea *Cîntați fete, horile.* Tot din activitatea sa, se mai pot aminti numeroase filme realizate pentru Radioteleviziune, ori pentru diverse festivaluri internaționale folclorice, cum ar fi cel de la Dublin, prin aceasta epuizînd doar o mică parte din programul permanent al acestei mesagere a cîntecului românesc. Concursurile și serbările tind să devină tradiționale și dau dovada permanentei continuități a artei interpretative. Rapsozii bihoreni ca Bondar Viorica, Solomie Lucreția, Solomie Floare, Jurca Floare, Bonca Catița, Junc Floare și alții ca ei, au emoționat spectatorii și telespectatorii („Printre făuritorii Mioriței" decembrie 1973, „Țara Bihariei" 1973) cu cîntul lor. O altă manifestare devenită tradițională, o constituie „Zilele folclorului bihorean", festival ajuns la cea de a șaptea ediție.

Pe linia valorificării prețiosului tezaur popular bihorean, se înscrie și înființarea — în 1962 — a cunoscutului ansamblu folcloric „Nuntașii Bihorului", de pe lîngă Casa de cultură a Sindicatelor din Oradea. El a reușit de-a lungul anilor, să devină un merituos purtător și propagator al unor valori folclorice autentice, dînd numeroase spectacole în Oradea, în județ sau peste hotare. Ansamblul este constituit din amatori, de profesii diferite, români și maghiari și a primit de două ori distincția de „Laureat al Concursurilor Republicane". Mesager al artei românești în Europa, colectivul a cucerit prețioase trofee la mari festivaluri internaționale, printre care „Medalia de aur" al celui de al 11-lea Festival folcloric al Republicii Democrate Germane, Premiul pentru Artă al Ministerului Turismului și Spectacolelor din Italia, la Festivalul-Concurs folcloric internațional de la Agrigento, etc.

Evenimentele și actele de cultură amintite mai sus, constituie un prilej continuu de educație, vizînd, mai ales, aspectul formativ și dînd atenție tuturor componentelor ei, în planul educației patriotice, artistice și estetice. Amintim, în acest sens, și activitatea meritorie a Liceului de muzică și a Școlii populare de artă din Oradea, cu secție externă la Salonta și Batăr. Prezența activă în viața muzicală a țării noastre, sub aspectul interpretării și creației, face ca județul Bihor să constituie un punct luminos pe harta artistică a României, reflectînd veridic munca plină de dăruire a oamenilor de prin aceste locuri, aspirațiile lor spre o viață spirituală tot mai bogată.

CLAUDIU NEGULESCU
DUMITRU GRIGORE

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI ROMÂNEȘTI ÎN CONCERTE SIMFONICE

Uvertura de Theodor Drăgulescu

Examinarea listei lucrărilor lui Theodor Drăgulescu (născut în 1932) ne oferă o constatare surprinzătoare: dacă în epoca studiilor la Conservatorul din București (1953—1959) creația sa apare destul de consistentă, cuprinzînd 8 diferite piese simfonice, vocal-simfonice, camerale și corale, în perioada imediat următoare absolvirii studiilor ea se rărește în mod inexplicabil, compozitorul realizînd cel mult o lucrare pe an (dacă facem abstracție de cele cîteva muzici pentru filme de scurt metraj), iar în anumite intervale de timp (1965, 1967, 1968 și din 1970 încoace) renunță cu desăvîrșire la activitatea creatoare. Reținerea aceasta apare cu atît mai greu explicabilă, cu cît puținele lucrări audiate pînă în prezent în concerte publice ni-l dezvăluie ca pe un muzician bine pregătit, capabil să atace cu succes genuri dintre cele mai variate, în care dovedește că *are ceva personal de spus*. Impresia aceasta ne-a confirmat-o prima audiție a *Uverturii* sale, care — deși compusă în 1969 — a fost programată în primă audiție abia în acest început de stagiune 1973/1974, într-un concert susținut de Filarmonica „George Enescu", sub conducerea dirijorului craiovean Teodor Costin. Așa cum autorul își definește singur creația în programul de sală, *„Uvertura este o piesă ce se dorește dinamică, cu o ritmică pregnantă și cu volume sonore adeseori mari."* Lucrarea este într-adevăr plină de dinamism și viu colorată, cele cîteva pasaje lirice care apar pe parcursul ei neputînd modifica această impresie de ansamblu. Scrisă pentru orchestră amplă, ea prilejuiește predominanța evidentă a alămurilor și a percuției, care se fac auzite cu insistență încă din secțiunea introductivă. De aci decurge caracterul festiv al întregii lucrări, la conceperea căreia Theodor Drăgulescu a folosit un limbaj accesibil, dar nu facil. Deși compactă, scriitura este „aerisită" ca instrumentație, permițînd urmărirea clară a diferitelor elemente componente ale tradiționalei forme de sonată. Execuția *Uverturii* sub bagheta lui Teodor Costin a scos în evidență calitățile piesei, determinînd un spontan succes de public.

Solistul serii, tînărul violoncelist austriac Heinrich Schiff, a fost așteptat cu mult interes, după succesul repurtat în stagiunea trecută ca interpret al *Concertului* de Lutoslawski, cu compozitorul la pupitru. Din primele măsuri ale *Concertului pentru violoncel și orchestră în la minor, op. 129* de Schumann, a devenit însă evident că muzica romantică pare a-i conveni lui Schiff într-o măsură mult mai redusă decît muzica contemporană. Ceea ce ne-a apărut supărător la solistul oaspete au fost mai puțin intonațiile nu tocmai exacte (lucru ce se întîmplă și cu unii artiști de renume consacrat), cît mai degrabă frazele sale lipsite de continuitate expresivă, cu surprinzătoare accelerări și încetiniri, învolburări și relaxări, fără ca acestea să fie motivate nici de litera, nici de spiritul partiturii. „Febră romantică" ? Poate, dar nu cu prețul sacrificării splendidelor cantilene schumanniene și a nobilului lirism al acestor pagini pline de farmec

În concluzia serii, Teodor Costin ne-a prilejuit audierea unei creații extrem de rar programate a lui Rahmaninov, *Simfonia nr 3 în la minor, op. 33*. Este păcat că lucrarea aceasta — scrisă în 1936, spre sfîrșitul vieții compozitorului — posedă un *Final* atît de puțin convingător; dar într-o execuție atît de avîntată și de precis finisată ca cea a Filarmonicii „George Enescu", primele două părți ale Simfoniei ne-au oferit o considerabilă compensație.

EDGAR ELIAN

Cantata „Inscripție" de Vasile Herman

În fruntea colectivului simfonic al Filarmonicii „George Enescu", dirijorul Mircea Cristescu a prezentat cantata *Inscripție* pentru bariton solo și orchestră de Vasile Herman, inspirată și scrisă cu ocazia semicentenarului Partidului Comunist Român. De fapt, termenul „orchestră" apare întrucîtva exagerat, formația pentru care a fost concepută cantata avînd mai degrabă un caracter cameral: 9 instrumente de alamă (3 trompete, 3 corni, 3 tromboane), pian și timpani, în total 11 instrumentiști. Acest mic grup asigură comentariul instrumental al versurilor poetului Ion Brad, încredințate de Vasile Herman unui solist vocal, spre a fi cîntate și declamate. Patosul liric al acestor versuri, străbătute de un profund patriotism, și-a găsit un echivalent muzical corespunzător în cantata compozitorului clujean, a cărei atmosferă este determinată de gravitatea ideilor expuse în catrenul introductiv: *De febră, de neliniște nouă,/ Am deschis Istoriei cartea. / Drumuri fără întoarcere sînt două: / Libertatea și moartea !*

După acest „motto", cîntat de baritonul solist pe un fond muzical al alămurilor la unison, prima secțiune a lucrării își desfășoară ambianța aspră dramatică urmărind versurile unei poezii intitulată *Zimbrul*, după care un solo de trompetă, cu caracter de recitativ, face trecerea spre secțiunea următoare, purtînd titlul *Țara*. De această dată, primele patru versuri — exprimînd sentimentul patriotic în imagini de un lirism concentrat la esență — sînt declamate de solist în absența oricărui fond muzical, pentru ca următoarele opt versuri să fie din nou cîntate, pe un acompaniament instrumental, dominat de o expresie plină de severă noblețe. Ultimele patru versuri sînt din nou declamate, dar pe fondul unui tremolo de timpan, pentru ca în final să fie reluat catrenul ini-

https://biblioteca-digitala.ro

țial și cantata se încheie pe concluzia gravă a versului *Libertatea și moartea.*

În ansamblu, lucrarea vădește capacitatea compozitorului de a exprima ideea generatoare într-o formă concisă, fără digresiuni inutile, cu o remarcabilă economie de mijloace. Demnă de semnalat este și consecvența cu care Vasile Herman a urmărit să transpună în muzică bogăția de metafore a versurilor poetului Ion Brad, evitînd pînă la capăt să se lase antrenat pe panta unui „festivism" de circumstanță.

Intențiile sale au fost pe deplin înțelese de colectivul de instrumentiști și de Mircea Cristescu, a căror interpretare a lăsat să se întrevadă seriozitatea pregătirii și dorința de a prezenta lucrarea în cît mai bune condițiuni. Partea solistică a fost asigurată de baritonul Ion Budoiu, solist al Operei Române din Cluj și profesor al clasei de lied, oratoriu și cantată la Conservatorul „George Dima" din Cluj — punînd în acțiune ansamblul mijloacelor sale vocale și expresive, care au determinat numeroși compozitori români să-i încredințeze lucrări spre interpretare în primă audiție.

Cantata „Anotimpurile frumuseții" de Walter Mihai Klepper

Dirijorul I. Ionescu-Galați a prezentat, în primă audiție, la Filarmonica „George Enescu", „Anotimpurile frumuseții", cantată pentru tenor, cor și orchestră de Walter Mihai Klepper, pe versuri de Toma George Maiorescu. Închinată Eliberării Patriei, a fost scrisă pentru o formație de amatori reșițeni. Scurtele recitative pe care Valentin Teodorian le-a cîntat cu înmlădierile sale tenorale calde, specifice, ocupă un volum mai restrîns în economia cantatei — întreaga structură sprijinindu-se îndeosebi pe cor și orchestră. Muzica este melodioasă și compozitorul nu se desparte de stilul său tradițional păstrat în limitele unui afirmat diatonism. Intervalica apare totuși pe alocuri, contemporană, dar fără acele salturi forțate care au ajuns să fie spaima cîntăreților. Scriitura e modulantă iar orchestrația aerată, fără încărcătură. Conținutul eroic al cantatei s-a acordat bine și cu unele ritmuri de marș. Corul (dirijor Vasile Pîntea) a vădit omogenitate, sonoritatea de ansamblu a fost rotundă, pasajele contrapunctice redate cu claritate. În orchestrația compozitorului am desțușit momente interesante fiind de relevat fantezia cu care a încredințat suflătorilor o seamă de elemente de bravură. Ele apar în țesătura lucrării pe un plan secund. Fuga din partea centrală a cantatei, apoi anumite desfășurări în canon au fost realizate distinct, cu claritate. I. Ionescu-Galați a dirijat cu multă aplicativitate insuflînd orchestrei o participare serioasă, corectă.

La scurt interval după ce cîntase Concertul în mi major de Bach cu orchestra Radioteleviziunii, Silvia Marcovici a fost solista Filarmonicii de data aceasta a Concertului no. 2 de Bartok pentru vioară și orchestră. Interpreta a cîntat lucrarea cu notele în față — ceea ce nu e rău. Acest lucru exclude surprize interpreților ca și ascultătorilor. Va veni însă, neîndoios, timpul să cînte concertul și pe de rost. Temperament vulcanic, Silvia Marcovici a cîntat cu mult elan — pasajele de bravură — uneori de-a-dreptul acrobatice — fiind trecute cu ușurință. Ne gîndim îndeosebi la virtuozitatea cu care a redat cadența din prima parte a concertului. Dar și momentele de cantilenă lirică cu rezonanțe de cîntece populare s-au bucurat de o interpretare care desvăluie sensibilitate, aderență la substanța muzicală de fond a lucrării. Dirijorul a acompaniat excelent, cu menajarea solistei dar fără să neglijeze niciunul din pasajele în care orchestra a avut prilejul să se afirme cu plenitudine, cu strălucire.

În încheierea concertului, *Simfonia italiană* de Mendelssohn-Bartholdy căreia i-a fost redat farmecul melodicității, lumina, exuberanța. I. Ionescu-Galați este un muzician activ, la noi și peste hotare. El se prezintă totdeauna cu seriozitate la pupitru, fără nici o preocupare pentru gestul decorativ, teatral, pentru efecte exterioare.

Pregătirea concertuiui a fost făcută cu minuțiozitate, iar stăpînirea execuției, a interpretării, evidentă. Rezultatele excelente. Totul se judecă prin această prismă. Mai există însă latura cealaltă a dirijorului : ținuta la pupitru. I. Ionescu-Galați e un dirijor prezentabil. Dar tocmai din această pricină trebuie să se țină drept și cu capul sus. Să planeze peste orchestră, nu să se cufunde în ea, aplecîndu-se uneori prea mult peste pupitrul său.

„Muzeu muzical" de Anatol Vieru

Orchestra de studio a Radioteleviziunii a concertat sub conducerea lui Ludovic Baci.

În centrul atenției s-a situat, desigur, prima audiție a *Muzeului muzical* de Anatol Vieru, o muzică pentru clavecin și 12 instrumente de coarde. Compozitorul a ales o temă *(Preludiul în Do major* din caietul I al *Clavecinului bine temperat)* care apare fragmentar și cu... eclipse, la clavecin, în vreme ce coardele îi fac un anumit cortegiu sonor. Treptat, tema se reduce și pînă la urmă se pierde. Interpreta, pianista Alexandrina Zorleanu, a realizat „eclipsele" de care facem mențiune, decuplînd pedalierul. În același timp clavecinul era „preparat" în stilul John Cage și ceilalți. Cortegiul sonor constă în tot soiul de intervenții la coarde : pizzicatti, dar îndeosebi froti-uri pe strunele instrumentelor de coarde, transformate în același timp în instrumente de percuție. În paranteză, trebuie să spunem că lovirea reiterată a corpului viorii, fie numai cu degetele, nu rămîne fără efect pînă la urmă, asupra sonorității acestei table de rezonanță. Ne-am întrebat, de ce nu au fost folosite anumite instrumente de percuție din arsenalul, azi bogat, al acestora ?

Am ascultat lucrarea cu o curiozitate mai [illegible] sau mai puțin amuzantă, socotind-o un „banc" (de fie scuzată expresia) muzical în stilul celui realizat, de pildă, de compozitorul Lukas Foss, tot pe un Preludiu (din *Partita în Mi major pentru vioară* de Bach) și care credem că Anatol Vieru, cu siguranță, că îl cunoaște. În ceea ce ne privește avem dreptul să nu fim de acord cu o seamă de elemente declara-

https://biblioteca-digitala.ro

tive ale compozitorului, prezente în programul de sală, îndeosebi cu aserțiunea că a deșurubat muzica lui Bach din contextul ei cultural pentru a încerca aducerea ei în planul naturii" (...! ?) Compozitorul are destule resurse creatoare personale. Cu atît mai ciudat ni se pare să se alinieze deliberat la unele mode pasagere. Oricine poate avea spirit de frondă ; oricine are dreptul să fie un iconoclast declarat. Dar credem că Bach se cuvine lăsat în măreția sa și nu folosit drept „cap de turc" și degradat pentru tot soiul de elucubrații muzicale, care dintre care mai năstrușnice. Dar nu uităm pe pianista Alexandrina Zorleanu care se afirmă totdeauna în chip deosebit de pozitiv cînd este vorba de prezentarea muzicii contemporane.

Am urmărit, ca totdeauna cu interes, *Passacaglia pentru orchestră* de Webern. Este prima sa lucrare atonală în stil schönbergian dar încă atașată de tradiție. Tema este reluată variațional ca în orice passacaglie clasică. Remarcabila culoare timbrală a fost realizată cu multă finețe de Ludovic Baci ca și *crescendo*-urile apoi *diminuendo*-urile succesive, precum și lirismul gingaș exprimat de viori.

În *Concertul în Mi major pentru vioară și orchestră* de Bach, solista Silvia Marcovici a dovedit, o dată mai mult, că stăpînește cu ușurință instrumentul său ; de asemenea, că dispune de un ton frumos, de mare claritate și de o deplină justețe. Violonista care are mult temperament nu trebuie să se consume însă în flexiuni exagerate ale bustului, cu aruncări, pe spate, apoi cu reveniri și aplecări subite, totul de o mobilitate exterioară excesivă, care dă impresia falsă că face eforturi mari pentru a cînta — ceea ce nu e nici pe departe cazul. În *Adagio* s-a manifestat însă nu numai cu sentiment dar și cu ținuta adecvată, cu contenență, cu o frazare îngrijită.

În ceea ce privește interpretarea propriu-zisă, trebuie evitate, îndeosebi vînd e vorba de Bach, acele contraste dinamice prea mari, cu căderi bruște de intensitate sonoră — de unde unele momente de adevărat *fading* cînd de-abia se mai auzea.

Ludovic Baci care a încheiat concertul cu *Variații* de Reger *pe o temă de Mozart* a vădit și de data aceasta remarcabilul său profesionalism. Investighează cu pasiune cele mai diverse domenii ale muzicii, în concertele sale aducînd mai totdeauna noutăți de interes artistic. Este un șef de orchestră foarte prețuit, talentat și de o exemplară modestie.

Cvartete

Cvartetul „Pro-Arte", desprins din sînul Filarmonicii, a cărui contribuție la promovarea muzicii de cameră este notorie, a încheiat ciclul „Cvartetul românesc" prezentînd trei lucrări ale genului.

Am urmărit *Cvartetul no. 2* de Dumitru Capoianu, alcătuit din două mișcări *Allegro* care încadrează un *Adagio* (a se vedea analiza în cuprinsul prezentului număr al revistei noastre).

La 80 de ani, Ludovic Feldman se dovedește neobosit, prolific. Sub titlul de *Trei studii de concert* compozitorul a prezentat trei mișcări la care dacă nu iau parte chiar toți membrii cvartetului, în schimb apare un al 5-lea factor, un percuționist.

Lucrarea se prezintă ca un cumul al unor probleme de execuție dintre cele mai dificile — compozitorul urmărind anume acest lucru, socotind că ar putea servi astfel unor scopuri pedagogice. Deosebit de acest aspect am reținut însă duetul celor două viori din partea I, un duet desvoltat, acompaniat de o seamă de elemente de percuție, cîntul solo foarte liber și de bogată expresivitate al violei din partea a II-a, *Lento,* precum și acel *Allegro impetuoso* final realizat cu o interesantă participare contrapunctică a celor 5 muzicieni.

În sfîrșit, *Cvartetul Consonanțelor* de Pascal Bentoiu. A fost ca o îmbăiere într-o mare de sonorități calde, eufonice, de o consonanță cu totul agreabilă. Compozitorul a urmărit anume să realizeze o lucrare cu totul tonală, convins fiind că mai curînd sau mai tîrziu, „evoluția artei sunetelor va aduce inexorabil reintrarea consonanței". Fără să fim și noi la fel de convinși, trebuie să spunem că am ascultat acest cvartet cu sentimentul cel mai afirmat al unei depline satisfacții de ordin senzorial. Am încercat un sentiment de plenitudine, de neoboseală auriculară și de chietudine sonoră. Aproape că nu ne venea să credem că se mai poate scrie și așa... Stilul lucrării a apărut unitar și am savurat din plin acel unison, în spirit enescian, cu care a debutat *Larghetto* care reprezintă o muzică de mare sensibilitate și de interiorizare, predispunînd la o meditare senină. Foarte agreabilă și muzica melodioasă din ultima mișcare, *Allegro molto moderato.* Nu vom reda din aproape în aproape, tot ce-am notat noi de-a-lungul acestui cvartet realizat cu talent și cu meșteșug. Am sesizat unele rezonanțe de muzică spaniolă, în mișcarea *Giusto* precum și de muzică, ușoară, sincopată, contemporană în Final — ceea ce nu e rău. Ni s-a părut curios însă că Pascal Bentoiu a sucombat la rîndul său modei actuale, transformînd cutiile de rezonanță ale instrumentelor de coarde în instrumente de percuție. Interpreții — eminenți Varujan Cozighian, Avy Abramovici, George Popovici și Alfons Capitanovici (la care s-au alăturat în *Studiile de concert* de Feldman și virtuozul percuționist Nicolae Albulescu) se pare că s-au lăsat ușor convinși să-și bată instrumentele lor cu degetele... Să sperăm însă că și această modă va fi trecătoare. Relevăm în încheiere, ca o notă generală, ținuta artistică a formației „Pro Arte" și rolul jucat în promovarea cu succes a genului cameral în sălile noastre de concert.

https://biblioteca-digitala.ro

„File de letopiseț" de Dumitru Bughici

Conducînd orchestra Radioteleviziunii, Olaf Koch, dirijor principal al orchestrei simfonice din Halle, a prezentat, în primă audiție *File de letopiseț* de Dumitru Bughici. Însuși titlul ne-a orientat atenția, într-o oarecare măsură, către conținutul lucrării ascultate, o lucrare evident cu caracter programatic.

— Cum ați conceput această succesiune de adevărate tablouri muzicale ?

Legat puternic de Iași, locul meu de baștină, am urmărit să redau unele sentimente, amintiri și gînduri, sugerate de viața care a clocotit și clocotește cu putere în capitala Moldovei.

Subliniind caracterul unitar, românesc al lucrării, aș evidenția bitematismul Preludiului, *bitematismul care domină, după cît mi se pare, întreaga lucrare.*

Este exact, cu precizarea că prima temă este de construcție personală, în vreme ce tema a doua, expusă de corn, este o frîntură de doină moldovenească.

În primul tablou intitulat Din vremuri de demult *un Largheto, am deslușit o evocare a vremurilor de odinioară. Este un tutti orchestral care apare mai întîi ca un murmur ce crește, se apropie, apoi se îndepărtează, se potolește.*

Pare într-adevăr o poveste de demult. Dar ce reprezintă Freamătul Copoului ?

Ca să vorbesc imagistic, am căutat să figurez un joc de copii, folosind în acest scop instrumente de culoare și îndeosebi, cum era firesc, pe cele de percuție.

Mișcarea are multă viață ritmică și sugerează realmente un joc de copii. Dar la un moment dat se aud la celestă și vibrafon ecouri din Hora Unirii. Semnificația acestora ?

Ele evocă ceasul de la Palatul ieșean care redă fragmente din *Hora Unirii.* Semnificația acestora e mai profundă. Am intenționat să sugerez nu numai unirea ce domnește azi între toți cetățenii ce locuiesc pe pămîntul românesc.

În mișcarea succedentă, Îndîrjirea Nicolinei *— pe care îmi îngădui să vă spun că aș fi denumit-o „Îndîrjirea de la Nicolina" răzbat accente de luptă. Este un* Allegro *în care se aud frînturi din* Internaționala.

Am înțeles să evoc lupta dîrză din anii 1932—1933 a muncitorilor ceferiști de la atelierele Nicolina.

Urmează apoi o mișcare moderato pe care chiar ați intitulat-o Răstimp de liniște. *Am recunoscut din nou cele două teme inițiale precum și un fragment de dans popular.*

Această mișcare este construită în formă de *rondo.* Fragmentul dansant despre care vorbiți este din jocul moldovenesc denumit *Butoiul.*

În tabloul intitulat Să nu se mai repete, *v-ați referit, desigur, la ororile războiului. Am aflat această mișcare mai complexă, recunoscînd în acel* Furioso *inițial o atmosferă de groază.*

M-am referit, evident, la război în genere, cu toate ororile lui. Este un *crescendo* care se înalță furtunos către un imens *fortissimo* la care participă toată orchestra; un adevărat haos în care muzica are un caracter pe alocuri aleatoric. Apoi o pauză în care clopotele de la palat bat în liniște iar corzile epiloghează dureros, în surdină, asupra cataclismului care a zguduit omenirea.

În ultima parte, Iașul de ieri și de azi, *am recunoscut ca o însumare a tuturor elementelor tematice din celelalte părți — ceea ce conferă lucrării, evident, un caracter ciclic.*

Am căutat să redau în sonorități bogate și într-o suprapunere tematică, în care tema inițială revine la sfîrșit ca o apoteoză, Iașul, cu eterna lui viață, cu viața-i înfloritoare de azi.

Îmi exprim cu acest prilej cele mai bune aprecieri despre arta dirijorului Olaf Koch, muzician distins și de o remarcabilă pregătire profesională, care și-a apropiat cu mult interes o lucrare nouă pe care a condus-o cu pătrunderea structurii sale intime, redînd-o apoi în chip foarte explicit ascultătorilor care au primit-o călduros.

Aceleași bune cuvinte și despre prezentarea însuflețită și competentă a Simfoniei a III-a, „Eroica" de Beethoven, precum și despre chipul în care a acompaniat-o pe talentata solistă, Cornelia Vasile în Concertul pentru vioară și orchestră *de Paganini.*

Mă raliez întru totul părerii dv.

Concertele Orchestrei „New Philharmonia" din Londra

Ca un preambul, ținem să relevăm la modul pozitiv „întorsătura" intervenită în activitatea de la A.R.I.A. care vădește, în stagiunea curentă, o incomparabilă grijă față de muzica ce ne-o favorizează. Ne referim îndeosebi la calitatea oaspeților solicitați. Un exemplu de marcă ni l-a oferit, indiscutabil, prezența în mijlocul nostru a orchestrei *The New Philharmonia* — succesoare demnă, de aproape un deceniu, a reputatei orchestre *Philharmonia* dirijată, în trecut, de cei mai mari șefi ai baghetei : Richard Strauss, Toscanini, Klemperer, Karajan etc. Dar și actuala formație se bucură de atenția marilor nume ale baghetei iar pînă în anul trecut ilustrul Otto Klemperer, a fost primul dirijor și președintele ei onorific.

În două concerte succesive date la Sala Palatului, orchestra a reușit să cîștige sufragiile celor mai exigenți iubitori ai muzicii.

Atuurile Philharmoniei ? Sînt mai multe. În primul rînd, vom releva clasa superioară a profesionalismului de care dă dovadă. Am urmărit soliștii precum și o seamă de membri ai formației în mici roluri ocazionale. Toți, excelenți instrumentiști. Este relevabilă, de asemenea, conștiinciozitatea cu care fiecare partidă instrumentală își împlinește, cu un profund sentiment al solidarității de grup, sarcinile asignate. Și mai există, de asemenea, acel interes individual și colectiv față de realizarea cît mai

https://biblioteca-digitala.ro

aproape de perfecțiune a unei lucrări — totul afirmat cu o infinită discreție, cu acea ținută rezervată, care ține, credem, de temperamentul britanic.

La primul concert, tînărul dirijor finlandez Okko Kamu (premiul I la concursul de dirijat, „Herbert von Karajan" din 1969) a prezentat mai întîi, în demn păstrător al memoriei bardului Sibelius poemul *En Saga*.

Ascultăm rar această lucrare. Dar niciodată nu am urmărit-o cu atîta plăcere senzorială — dincolo de fondul ei epic și romantic — ca acum : sonorități de o mare transparență, nuanțe fine, ritmuri, uneori pătrunse de veselie, cărora succedau pînze sonore etale, calme, ca lacurile finlandeze... este o lucrare care pendulează între viața rece a nordului, și o dogoare, uneori meridională, (la care contribuie din plin unele ecouri ca de îndepărtate dansuri spaniole).

Am avut bucuria să luăm contact apoi, cu arta celebrului interpret al cîntecului englez și îndeosebi al muzicii lui Benjamin Britten, tenorul Peter Peers. De mulți ani, tot ceea ce a compus Britten în domeniul muzicii vocale a fost pentru Peers, tot așa cum, ne amintim, Franz Lehar nu mai scria decît pentru Richard Tauber. Între cei doi artiști englezi s-a stabilit o strînsă comuniune de gîndire și simțire. Fapt e că rareori ne-a fost dat să ascultăm un cîntăreț care să redea cu o artă atît de rafinată, cu un bun gust atît de captivant, originala muzică a lui Britten.

Am ascultat *Nocturna* pentru tenor, șapte instrumente obligate și orchestră de coarde — o suită de opt cîntece pe versurile unor poeți diferiți.

Peter Peers a cîntat tot timpul cu o distincție a frazării și eleganță a expresiei rar întîlnite. Aflat în al 64-lea an al vieții, Peter Peers ne-a făcut o adevărată demonstrație de artă subtilă, de o inefabilă poezie — totul cîntat în mezza-voce, cu o dicție splendidă, cu o capacitate de a emoționa exemplară. A fost o rară delectare artistică. A.R.I.A., cu un mic efort, ar fi putut să-l invite și pe autor, care îl acompaniază de preferință pe Peers, la pian.

Concertul a fost încheiat cu o *Eroica*, dirijată în cel mai bun stil clasic și spirit beethovenian, cînd, din nou, orchestra a făcut dovada înaltelor ei calități.

Dirijorul, foarte dinamic la pupitru, stăpînind bine orchestra a învederat o simțitoare preocupare pentru elementele de fond ale muzicii, răspîndindu-se însă într-o multitudine de gesturi și dezinteresîndu-se total de efectul lor estetic. Cu timpul își va rectifica, sîntem convinși, ponderîndu-le, manifestările sale exterioare.

Excelentele impresii lăsate de *Philharmonia* londoneză aveau să-și găsească o nouă și superlativă confirmare în cadrul celui de al doilea concert, condus de data aceasta de Norman Del Mar. Dirijor de bogate resurse, cu o vastă experiență profesională, Norman Del Mar a apărut ca un șef de orchestră ponderat, cu multă autoritate și a cărui arta esențială — dincolo de pătrunderea de adîncime a lucrărilor pe care le-a prezentat — consta în înscrierea, foarte elocventă pentru toată lumea, a desfășurării melodice, în acea nelipsită și perfectă condusă bătaie a măsurii. Astfel acea curbă cu toate detaliile ei, uneori sinuoase, nu a făcut decît să expliciteze, ușor anticipativ, derularea muzicii.

Am avut mai întîi un *Don Juan* de *Richard Strauss* realizat în cea mai bună tradiție : furtunos și romantic, plin de pasiune și de forță cuceritoare, iar în cele din urmă, un final dramatic, sugerînd moartea eroului... Ne-a amintit de minunatele realizări de odinioară ale maestrului George Georgescu. Notăm, cu acestea, că dirijorul Norman Del Mar este dublat de un valoros muzicolog (de curînd i s-a publicat o interesantă și substanțială lucrare despre Richard Strauss).

Am urmărit apoi mult executatul *Concert în fa minor* de Chopin în interpretarea tînărului pianist Michael Roll, care a debutat în 1963, cînd nu avea nici 17 ani, la Royal Festival Hall sub bagheta reputatului șef de orchestră, Sir Malcolm Sergent. Sprijinindu-se pe o tehnică cizelată, interpretul are meritul de a ne fi restituit un Chopin cît se putea concepe mai autentic. Vrem să spunem fără dulcegării, dar nici cu acea vehemență, care s-a cam acreditat în interpretările unor pianiști în ultima vreme. A fost o interpretare poetică dar fără a avea nimic efeminat, nimic edulcorat. Totul a însemnat stil și gust artistic pînă în cele mai mici dar expresive rubatouri. O *Ecoseză* suplimentară, bine ritmată a răsplătit pe numeroșii aplaudanți.

Concertul a fost încheiat cu *Simfonia I-a* de Michael Tippett, compozitor relativ vîrstnic (născut în 1905) dar care aparține indiscutabil, contemporaneității. A scris puțin dar a vădit totdeauna — și simfonia ascultată nu face excepție — o tehnică originală, în care am deslușit gustul său pentru tratările contrapunctice și o cît mai variată ritmică. Ne-a interesat chipul în care compozitorul a reușit să eșafodeze aproape întreaga lucrare pe baza unui simplu interval de cvartă — ceea ce măsoară măiestria scriiturii sale muzicale. Este un compozitor din zilele noastre dar modernismul său e moderat. Lucrarea a fost prezentată cu o claritate desăvîrșită, făcîndu-ne ca alături de calitatea muzicii, să apreciem o dată mai mult orchestra londoneză și pe remarcabilul dirijor, Norman Del Mar.

Opera „Ernani" în concert la Radiotelevizlune

Dirijorul Carol Litvin și-a pus mai de mult munca și talentul în slujba unor manifestări muzicale diverse: concerte simfonice, concerte corale, opere-concert etc. Astfel, la începutul stagiunii 1973—1974 a prezentat opera *Ernani* de Verdi cu orchestra de studio și corul Radioteleviziunii, asigurîndu-și totodată concursul solistic al unor cîntăreți de primul ordin : Eugenia Moldoveanu, Octav Enigărescu, Cornel Stavru, Gheorghe Crăsnaru, Virginia Manu, Nicolae Andreescu și Mircea Bezetti.

Opera *Ernani*, mai puțin cunoscută la noi, se înscrie totuși printre valoroasele lucrări ale lui Verdi datorită nu numai melodicității ei inspirate, cuprinzătoare, țesăturii armonice colorate, calde și accesibile, dar și faptului că autorul s-a aplicat să zugră-

https://biblioteca-digitala.ro

vească eroi de pregnant profil dramatic, să creeze, de asemenea, situații împinse uneori la limitele tragismului (răzbunări crunte, sinucideri etc.).

Desigur, o prezentare a operei sub formă de concert ne-a lipsit tocmai de aceste elemente ale dramei pe care Verdi le-a socotit primordiale, întrucît a considerat totdeauna muzica, cum spune poetul, „fiica ascultătoare a poeziei..." Așa stînd lucrurile, realizarea muzicală nu a mai apărut o componentă a spectacolului ci unica fațetă relevabilă.

Vom sublinia deci în primul rînd contribuția soliștilor. Cîntăreața Eugenia Moldoveanu este o soprană cu posibilități vocale și scenice dintre cele mai frumoase. Vocea sa de o desăvîrșită limpezime, frumos cultivată, s-a mișcat cu ușurință pînă în cel mai înalt registru. În complexul exigențelor impuse de rol (Dona Elvira) a vădit multă agilitate și strălucire în pasajele de coloratură cum a fost cel din actul I, *Ernani involami* (Ernani zboară cu mine). A apărut în rest o soprană lirică, expresivă, de o mare gingășie, după cum a fost puternic dramatică în final.. Este o artistă de remarcabile resurse și reamintim multiplele-i succese nu numai pe scena Operei Române dar și peste hotare, succese care au culminat cu decernarea Premiului I la Concursul internațional de la Tokio, pentru admirabila interpretare dată rolului titular din *M-me Butterfly*.

Vom mai desprinde unele momente de seamă ale operei, susținute și de ceilalți interpreți. Tînărul cîntăreț Gheorghe Crăsnaru (Don Ruy Gomez de Silva) și-a valorificat vocea sa caldă, gravă, bine timbrată, în *Infelice !* (Nefericitule) !) una dintre cele mai frumoase arii de bas scrise de Verdi. A cîntat cu tensiune dar i-am sugera uneori mai multă degajare, pe care o practică mai susținută a scenei, desigur, i-o va da. Baritonul Octav Enigărescu (Don Carlos) s-a distins tocmai prin dezinvoltura manifestată de-a-lungul întregului spectacol, fiind de menționat în mod deosebit aria *Lo vedremo veglio audace* (Îl vom-vedea pe îndrăznețul) din actul II, cîntat cu sentimentul de desfidere adecvat. O participare deosebit de vie, permanent prezentă cu pătrundere și adîncirea rolului său a avut tenorul Cornel Stavru (Ernani). În roluri de secund plan au făcut o bună figură cîntăreții Nicolae Andreescu (Riccardo), Mircea Bezetti (Iago) și în special soprana Virginia Manu (Giovanna) a cărei voce penetrant-clară, justă, s-a făcut prețuită.

Duetele, terțetele au fost susținute echilibrat ca și septetul din finalul actului I. Corul (dirijor Nicolae Vicleanu) a cîntat cu entuziasm, cu dăruire, de la celebrul *Beviam* (să bem), cu care debutează opera pînă la nu mai puțin celebrul *Si ridesti il Leon di Castiglia* (Înalță-te leu al Castiliei).

Dar, exceptînd pe Eugenia Moldoveanu, vom arăta că toți soliștii au cîntat la maximum de intensitate — ceea ce nu e recomandabil.

Orchestra de studio a făcut un efort eficient și lăudabil, cîntînd corect, îngrijit iar munca fără preget a muzicianului Carol Litvin, care a coordonat cu seriozitatea și priceperea, modestia și rezerva, pe care i le cunoaștem, întreaga realizare, este demnă a fi elogiată.

Opera „Doamna Chiajna" de Nicolae Buicliu

Compozitorii noștri și-au axat mai de mult preocupările lor creatoare, în domeniul teatrului muzical, îndeobște pe fondul atît de bogat în evenimente, totodată atît de frămîntat și deseori dramatic, al istoriei poporului român. Printre ei, Nicolae Buicliu a scris recent opera în trei acte, *Doamna Chiajna*, sprijinindu-se pe nuvela de valoroasă factură istorico-literară cu același nume a lui Alexandru Odobescu. Pentru prima oară, un compozitor s-a oprit asupra figurii de puternic relief epico-dramatic a Doamnei Chiajna. Ascendența istorică a acesteia (cobora direct, prin tatăl ei Petru Rareș, din Ștefan cel Mare iar soțul ei domnitorul Mircea Ciobanu, descindea la rîndu-i din Mircea cel Bătrîn) o îndreptățea să aspire la unirea Țărilor Române. Astfel, compozitorul a înțeles să înfățișeze un fragment semnificativ din viața de luptă a Doamnei, acela care începe cu moartea soțului ei și sfîrșește cu una dintre acțiunile pe care le-a condus ea însăși împotriva boierilor răzvrătiți și pizmuitori.

Atenția ne-a fost solicitată în primul rînd de muzică : melodioasă, fluentă, armonizată consonant (poate chiar prea consonant) și orchestrată simplu și aerat — totul la modul perfect accesibil. Stilul a apărut unitar iar nota specific românească, aproape permanent prezentă, devine pregnantă în momentele cînd în scenă apare poporul. În deosebi preludiile simfonice ale celor trei acte, evocatoare ale dramei, sînt scrise cu meșteșugul de care a dat dovadă mai de mult compozitorul. Doamna Chiajna a fost întruchipată de mezzo-soprana Elena Cernei care a participat alături de compozitor și la întocmirea libretului, fiind totodată și regizoarea spectacolului. Un asemenea cumul de atribuții a avut desigur avantajele sale, interpreta putînd contura cu mai multă eficiență rolul respectiv, construind personajul... pe măsură. Dar acest lucru comporta și riscul ca regizoarea să nu-și poată cenzura integral propriul său joc, mimica, etc., în vreme ce ea însăși era prezentă în scenă... Elena Cernei a izbutit într-o bună măsură să concilieze exigențele impuse de spectacol ; a beneficiat de asemenea de circumstanța favorizantă a vocii sale calde, dramatice, la răstimpuri de mare intensitate și strălucire și a ținutei sale scenice impozante. Recuzita a fost foarte generoasă cu protagonista, favorizîndu-i tot soiul de costume elegante, care dintre care mai fastuoase — zale aurii, cușme cu tuiuri impozante, mantiile bogate etc. etc. — pe care apriga și severa Doamna Chiajna ne îndoim că le va fi purtat vreodată. Dar, mă rog, istoria se cere și ea înfrumusețată...

O notă pozitivă a spectacolului o constituie și acea atmosferă românească pe care am aflat-o în scena ce reprezenta, după datină, ceremonia de la moartea lui Mircea Ciobanu, iar mai tîrziu, acea a ospățului de la curte, cu divertismentele de epocă. Trecînd peste dicțiunea în general precară, putem spune că s-au afirmat cu succes în roluri principale Eugenia Moldoveanu, artistă de mari însușiri muzicale și interpretative despre care am avut prilejul să vorbim mai pe larg în cronica la *Ernani*, întrucît rolul

https://biblioteca-digitala.ro

Ancuței, (fiica Doamnei Chiajna) nu-i putea prilejui o desfășurare pe măsura posibilităților sale; Constantin Iliescu (boierul Radu Socol, pretendent la mîna Ancuței) și Valentin Loghin (Mitropolitul).

Corurile excelente (maestru Stelian Olariu), baletul (maestru Vasile Marcu), costumele (Elisabeta Benedek) și decorurile (Roland Laub) au contribuit pozitiv la închegarea spectacolului, condus cu siguranță și atentă participare de dirijorul Constantin Petrovici.

Emanuel Elenescu — Dan Grigore

Serghei Rachmaninov, de la a cărui naștere s-a împlinit un secol, nu putea lipsi, desigur, din recomandările de comemorare ale Consiliului UNESCO. Comemorarea marelui compozitor rus a ocazionat în plus, și la noi, manifestări artistice constînd în executarea unora din lucrările sale de seamă, prezente, de altfel mai de regulă în programele concertelor.

La Radioteleviziune, orchestra simfonică a înscris în programul dirijat de Emanuel Elenescu, *Concertul în do minor* pentru pian și orchestră, solist fiind Dan Grigore. Este lucrarea cu care tînărul solist și-a făcut intrarea, cu ani în urmă, în viața noastră muzicală și care ni l-a descoperit ca pe un talentat pianist.

Și de data aceasta am apreciat atît stăpînirea tehnicii reclamată de frumosul și pretențiosul concert cît și trăirea emoțională a unei muzici atît de adînc simțită și care a fost mult popularizată. Începînd cu acordurile inițiale masive, grave, de o pătrunzătoare melancolie, și continuînd cu tema nostalgică de o poezie atît de grăitoare pentru lirismul specific rus, pianistul a gîndit și dozat cu multă sensibilitate sonoritățile. Crescendo-ul viguros la pian și orchestră a avut amploare, potolindu-se după aceea, așa cum se cerea, în cantilena duioasă a cornului. Alternările de pasiune înfrigurată și de energie voluntară din tema succedentă, ca de dans, au fost redate cu tot contrastul necesar. Ele au generat din plin imagini tipice ale vieții, ale pămîntului rus. Solistul, în acord cu dirijorul, a creat apoi o atmosferă de reculegere în partea a doua a Concertului, ca o meditație liniștită, calmă, iar cadența de virtuozitate a fost redată cu expresivă bravură.

În sfîrșit, în ultima parte, revenirea la tema patetică inițială, reluată de întreaga orchestră, a fost marcată la pian de acorduri viguroase, masive. Dan Grigore a avut o prezență activă și energică, plină de strălucire. Concertul în do minor reprezintă succesul său culminativ. Suplimentele acordate, un *Preludiu* de Gershwin și o *Sonată* de Scarlatti — aceasta din urmă la o viteză de desfășurare cu care nu am fost de acord, căci i-a diminuat mult finețea ei de filigram — estompînd puritatea sonorităților — ne obligă să-i sugerăm interpretului, cît mai multă grijă și pentru micile piese, mai ales cînd aparțin unor personalități celebre. Pe Dan Grigore îl așteptăm însă într-o lucrare pianistică de importanță majoră care să ne dea măsura unui talent în reală ascensiune și a unui travaliu artistic cît mai bine organizat.

Dirijorul Elenescu și excelenta orchestră simfonică a Radioteleviziunii ne-au oferit în același program o spumoasă *Uvertură* la *Mireasa vîndută* de Smetana și *Simfonia Fantastică* de Berlioz.

Ținem să relevăm că această minunată lucrare care rezistă cu brio timpului dar care este de o interpretare foarte exigentă, a fost redată deasupra criticii. Am apreciat finețea sonorităților din Reverie apoi acel tumult de pasiune din prima parte. Scena *La bal* a avut o mișcare elegantă, aeriană, cu rubato-uri foarte ponderate, iar în *Scena la cîmp*, cei doi suflători au cîntat gingaș și evocator iar efecte tunătoare, la timpane, au fost bine susținute dar nu terifiante. *Marșul supliciului* și ronda infernală a *Sabatului* au fost redate foarte corect și sugestiv. Această *Simfonie fantastică* am dori să fie înregistrată de Electrecord.

J. — V. PANDELESCU

Mircea Basarab — Suna Kan

În continuarea ciclului „Prin țări și continente", Filarmonica „George Enescu" a invitat-o pe violonista turcă Suna Kan, propunîndu-i să interpreteze *Concertul de vioară* al compatriotului ei Ilhan Usmanbaș. După cum rezultă însă din scrisoarea (publicată în programul de sală) pe care dirijorul Mircea Basarab a primit-o din partea compozitorului, acesta consideră Concertul său ca o lucrare de tinerețe și ca atare nereprezentativă, sugerînd mai degrabă executarea unei alte lucrări, *Mișcare simfonică*, scrisă în 1966. În felul acesta, programul a ajuns să ilustreze viața muzicală a Turciei, atît prin compoziția lui Usmanbaș, cît și prin prezența pe afiș a violonistei Suna Kan, în *Concertul de vioară* de Sibelius.

Personalitate de seamă a muzicii contemporane turcești, Ilhan Usmanbaș (născut în 1921) s-a afirmat cu precădere în domeniul compoziției, pentru care s-a pregătit atît în patria sa, cît și în S.U.A. (ca bursier al fundației Koussevitzky și apoi urmînd studii de perfecționare cu Dallapiccola și Babbitt), dar a practicat totodată și arta interpretativă (ca violoncelist într-un cvartet de coarde), pe lîngă o susținută activitate pedagogică, la început în cadrul catedrei de compoziție, apoi ca profesor de istoria muzicii și forme la Conservatorul din Ankara. Calificarea sa profesională deosebit de solidă, obținută în contact cu personalități de prim plan ale muzicii contemporane, a lăsat urme clar perceptibile în *Mișcarea simfonică pentru orchestră mare*, în care folosește cu mult discernămînt (niciodată gratuit) felurite procedee de contrapunere a unor structuri clar diferențiate, ca și diverse moduri de emisie a sunetelor la coarde, la suflători și la percuție. În ciuda limbajului foarte evoluat folosit de compozitor, lucrarea vădește totodată influențe ale folclorului național, prezente în unele întorsături melodice specifice ale ambelor structuri. În ansamblu, *Mișcarea simfonică* constituie o creație de incontes-

https://biblioteca-digitala.ro

tabilă ținută, care oferă o imagine concludentă a preocupărilor actuale ale școlii de compoziție turcești. Iar Mircea Basarab are indiscutabilul merit de a o fi prezentat în excelente condiții, dovedind atenția cu care a pregătit această primă audiție.

Violonista Suna Kan este o cunoștință mai veche a publicului Filarmonicii „George Enescu", în fața căruia a mai apărut în două rînduri, interpretînd Concertele de Mendelssohn-Bartholdy (în 1965) și de Bartok, nr. 2 (în 1968), cu o remarcabilă dezinvoltură, cu vigoare și elocvență. Impresia produsă de data aceasta, cînd a susținut partea solistică în *Concertul de vioară în re minor* de Sibelius, nu a fost cu nimic mai prejos. Se știe că lucrarea concertantă a maestrului finlandez prezintă nu numai enorme dificultăți tehnice (mai ales în finalul *Allegro ma non tanto)*, ci ridică în fața interpretului și marea sarcină a salvgardării continuității expresive, fără de care Concertul apare doar ca o succesiune de momente izolate. Spre cinstea ei, Suna Kan a rezolvat cu succes ambele probleme. Cîntul ei a cucerit publicul printr-o virtuozitate permanent supusă unui auto-control riguros, un relief instrumental și o interiorizare expresivă, dovedind o maturitate artistică indiscutabilă. Pe de altă parte, violonista turcă a înțeles să asigure lucrării unitatea interpretativă absolut necesară.

În partea a doua a programului, Mircea Basarab ne-a oferit o execuție plină de măreție a *Simfoniei nr. 3 în do minor op. 78* de Saint-Saëns, subliniindu-i atmosfera profund impregnată de avînturi romantice, fără a se lăsa pradă sentimentalismului, la care predispun unele secțiuni ale lucrării (mai ales partea a II-a, *Poco adagio).* A fost o realizare de ținută, pentru care se cuvine să adresăm deopotrivă elogii întregii orchestre (în mare creștere de formă în acest început de stagiune) și lui Iosif Gerstenengst, care a deținut partea orgii.

Orchestra de Stat din Atena

Concertul susținut în sala Ateneului Român de către Orchestra de Stat din Atena, sub conducerea directorului ei general Andreas Paridis, ne-a oferit prilejul să cunoaștem îndeaproape această formație, care există ca atare de trei decenii, dar continuă de fapt o altă orchestră, a Conservatorului din Atena, înființată în urmă cu opt decenii. O asemenea tradiție face cinste culturii muzicale grecești, mai ales că din mijlocul acestei orchestre s-au ridicat personalități de seamă, dintre care dirijorul Dimitri Mitropoulos (fost instrumentist la percuție) a ajuns un maestru al baghetei de talie mondială, iar Filoctet Economidis și Theodor Vavayannis s-au impus ca remarcabili pedagogi ai instrumentiștilor atenieni. Actualul conducător al ansamblului, Andreas Paridis, este un muzician cu o temeinică pregătire profesională (fost elev al lui Bernardino Molinari la Academia „Santa Cecilia" din Roma) și cu o bogată experiență, dobîndită atît la pupitrul orchestrei sale, cît și la acelea ale unor vestite colective instrumentale din Anglia, Italia, Franța, R.F. Germania, URSS, S.U.A., etc. Gestica sa deosebit de sugestivă și temperamentul său specific meridional constituie trăsături caracteristice, remarcate încă din piesa de deschidere a programului, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, căruia i-a relevat deopotrivă ritmica pregnantă și atmosfera de robust optimism, ca și structura formală.

Aceleași însușiri temperamentale au dominat și în piesa următoare a programului, *Concertul simfonic pentru pian și orchestră în do minor* de Manolis Kalomiris (1883—1962), personalitate marcantă a muzicii grecești, fost președinte al Uniunii Compozitorilor din Grecia și autor a numeroase lucrări simfonice, camerale, vocal-simfonice, corale și de operă. Conceput sub influența romantismului tîrziu, într-o manieră care o amintește pe aceea a lui Rahmaninov, Concertul folosește intonații de sorginte folclorică grecească, datorită cărora poartă o vădită amprentă națională. Scrisă în 1934—1935, lucrarea oferă solistului prilejul unei ample demonstrații de virtuozitate, pe care tînărul pianist Aris Garuphalis (cu studii de perfecționare la Salzburg, Viena și Santiago de Compostella) a întreprins-o cu prisosință. Partea de cel mai mare efect a Concertului ni s-a părut a fi cea de-a doua, cu pasaje lirice, alternînd cu altele de mare agitație, și culminînd în momente explozive, în care pianul se dezlănțuie într-un *accelerando* intempestiv.

Posibilitățile orchestrei și ale dirijorului au fost apoi supuse unui exigent examen odată cu executarea *Simfoniei nr. 1 în do minor op. 68* de Brahms, a cărei substanță muzicală bogată se pretează unor concepții interpretative foarte diferite. Andreas Paridis a știut să gradeze atmosfera de la agitația *Allegro*-ului inițial spre concluzia imnică a coralului din *Final* (realizat într-un tempo extrem de lent), obținînd din partea instrumentiștilor săi o participare activă, plină de vigoare și de forță expresivă. Suplimentul de program — *Dansurile* de Nikos Skalkotas — a încheiat seara în sunetele unei muzici, care a cucerit publicul prin antrenul comunicativ al ritmurilor folclorice grecești.

Succesul obținut a constituit răsplata meritată pentru frumoasa realizare a colectivului simfonic atenian și a conducătorului său artistic.

Gunnar Staern — Cătălin Ilea

Un dirijor suedez la pupitrul Filarmonicii „George Enescu", — iată o raritate în peisajul vieții muzicale bucureștene. Curiozitatea noastră a fost cu atît mai solicitată, cu cît Gunnar Staern — fost, la începutul carierei sale, șef de orchestră la Opera Regală din Stockholm — s-a impus în cursul ultimelor două decenii ca un dirijor itinerant, prezent pe afișele celor mai de seamă orchestre simfonice din Anglia, Elveția, Italia, R.F. Germania etc. și apreciat pretutindeni pentru capacitatea sa de a obține, cu un minimum de repetiții, maximum de randament artistic.

Prima lucrare înscrisă în program, *Uvertura operei „Nunta lui Figaro"* de Mozart, nu ni s-a părut relevantă pentru posibilitățile dirijorului oaspete. Execuția a fost precisă, scrupuloasă, dar lipsită de

https://biblioteca-digitala.ro

plasticitate, mai mult exactă decît sensibilă, satisfăcîndu-ne mai de grabă pe planul virtuozității de ansamblu decît pe acela al muzicalității propriu-zise. Lucrarea aceasta de o surîzătoare transparență a discursului muzical, trebuie însuflețită de o intensă viață poetică, pe care stricta respectare a scriiturii și a tempilor nu o poate re-crea ea singură.

Abia în *Simfonia nr. 5 în re minor, op 47* de Șostakovici au ieșit la suprafață calitățile remarcabile înscrise în „cartea de vizită" a lui Gunnar Staern. De această dată, „răceala nordică" întrevăzută în pagina mozartiană introductivă a dispărut cu desăvîrșire, topită la flacăra dinamismului irezistibil pe care-l implică scrisul muzical al maestrului sovietic. Au fost scoase la iveală, cu un meșteșug ireproșabil, umorul semi-coroziv din *Allegretto,* intensitatea dramatică a meditațiilor autorului despre forțele obscure care amenință existența omului (în *Moderato* și în *Largo),* ca și afirmarea voinței hotărîte de a le înfrînge (în finalul *Allegro ma non troppo).* Am apreciat cu deosebire pregnanța cu care Gunnar Staern a realizat acele *crescendi* năvalnice, pline de o vitalitate explozivă, solicitînd — și reușind să valorifice — toate resursele orchestrei.

Între cele două lucrări extreme ale programului, *Concertul pentru violoncel și orchestră în la minor,* op. 33 de Saint-Saëns ne-a prilejuit reîntîlnirea cu Cătălin Ilea, promovat — de la începutul acestei stagiuni — la primul pupitru al compartimentului violoncelilor (pe care l-a părăsit în această seară, în favoarea podiumului solistului). Într-un opus care predispune cu ușurință la excese temperamentale, la „romanțizări" de un gust îndoielnic, Ilea a știut să se mențină sub un auto-control permanent, fără a neglija frumusețea și căldura cantilenelor. Este un semn de maturitate artistică, pe care-l consemnăm cu plăcere și cu satisfacția de a avea în Cătălin Ilea un continuator demn al tradiției marilor violonceliști români.

Aurelian Octav Popa

Indiscutabil, Aurelian-Octav Popa reprezintă un „caz" ieșit din comun în peisajul artei noastre interpretative. Melomanul bucureștean, pentru care participarea la viața muzicală se limitează la prezența săptămînală la concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu", nu bănuește desigur că micul instrumentist cu ochelari, pierdut în masa orchestrei, la compartimentul clarinetilor, este de fapt *„un mare virtuos contemporan al instrumentelor de suflat"* (Roman Vlad), un *„clarinetist fenomenal"*, făcînd parte dintre acei artiști *„pe care nu-i poți întîlni într-o sală de concerte, decît dacă parcurgi un lung drum în Lumea Nouă"* (din presa americană). Extraordinară nu este, de fapt, la Aurelian-Octav Popa, virtuozitatea cu care stăpînește tehnica instrumentului său (tehnicieni virtuoși există destul de mulți în lumea internațională a muzicii), ci mai degrabă intuiția sa stilistică desăvîrșită, care-i permite să abordeze în mod practic orice lucrare scrisă pentru clarinet de-a lungul veacurilor de istorie a muzicii și s-o interpreteze în condiții de maximă autenticitate. Capacității sale uimitoare de asimilare a stilurilor din toate epocile îi corespunde o uluitoare disponibilitate de a activa în viața muzicală sub cele mai variate forme : solist în concerte simfonice, participant la formații camerale, prezent în spectacolele de la „9 1/2" ale grupului de artă coregrafică contemporană inițiat de Miriam Răducanu și mai ales susținător al unor recitaluri dominate de o atractivă notă de inedit. Predilecția sa pentru inedit — căreia i se adaugă și relativa sărăcie a literaturii dedicate clarinetului — îl determină, de altfel, să depună o febrilă activitate de cercetător al muzicii vechi, sursă inepuizabilă de îmbogățire a repertoriului, și să depisteze tot ce există mai valoros în creația contemporană pentru instrumentul său, nemaivorbind despre influența stimulatoare exercitată asupra compozitorilor români de astăzi, care i-au dedicat numeroase lucrări.

Noul recital prezentat de Aurelian-Octav Popa la sala mică a Palatului s-a înscris în totalitatea lui sub semnul acestei orientări, programul incluzînd în exclusivitate prime audiții de muzică veche și contemporană. Deși n-au fost concepute, în mod evident, pentru clarinet „ab originem", *Sonatele* de Carl Philipp Emanuel Bach și Georg Philipp Telemann au fost „adoptate" într-un mod pe deplin convingător de eminentul solist, care nu s-a sfiit să propună la Telemann o varietate de sonorități posibile, folosind o instalație electronică originală, datorită căreia clarinetul poate căpăta, pe rînd, timbrul diferitor alte instrumente. În această primă parte a programului, Aurelian-Octav Popa ne-a oferit o imagine concludentă a stilului unei epoci, care a pregătit apariția clasicismului instrumental.

Partea a doua a recitalului a reprezentat o cuprinzătoare antologie a literaturii contemporane a clarinetului, trecută în revistă deopotrivă pe coordonate de timp (piese compuse din 1933 pînă în 1972) și de spațiu (compozitori americani, asiatici și europeni). Interpretul a realizat aici un adevărat tur de forță, reușind să înfățișeze stiluri și orientări diverse cu o extraordinară capacitate de convingere. Prima din cele șapte prime audiții — *Sonata pentru clarinet solo,* scrisă de John Cage, în 1933 — a evidențiat rolul de precursor al compozitorului american, un discipol al lui Schönberg, în direcția conturării unor trăsături noi în muzica contemporană. Ne-a surprins apoi *Sonata* lui Octavian Nemescu nu atît pentru deplina stringență a arhitecturii (cu care sîntem obișnuiți din celelalte lucrări ale sale), cît mai degrabă din cauza datei așezate în dreptul ei :1962. Iată o lucrare care a așteptat mai bine de un deceniu pentru a-și afla prima audiție ! Dintre celelalte piese incluse în program, am reținut cu deosebire cele *Două piese pentru clarinet și cvartet* ale americanului Morton Feldman, remarcabile prin rafinata lor paletă de nuanțe dinamice, cele *Cinci piese pentru Shacuhaki* ale japonezului Makoto Moroi, îmbinînd cu măiestrie procedeele muzicii contemporane cu tradițiile artei muzicale extrem-orientale și *Toccata* lui A.O. Popa, demonstrînd inepuizabila fantezie a autorului-interpret în realizarea unei mari diversități de maniere de emitere a sunetului.

Pentru prezentarea întregului program de recital, solistul a apelat la concursul unui mănunchi de ti-

https://biblioteca-digitala.ro

neri instrumentiști, dintre care s-a evidențiat mai ales Alexandrina Zorleanu la pian (sau clavecin), mereu dispusă să abordeze cele mai variate stiluri ale muzicii contemporane, alături de Alexandru Gavrilovici și Eduard Popa la vioară, Flora Ghiulamila la violă și Dan Cavassi la violoncel. Aportul lor — în funcție de cerințele partiturilor interpretate — a fost mai consistent în piesele contemporane decît în cele preclasice, la care s-a făcut resimțită o oarecare lipsă de grijă pentru punerea la punct a detaliilor.

Dacă, în ansamblu, recitalul a constituit o veritabilă performanță pentru Aurelian-Octav Popa nu este mai puțin adevărat că, pentru public, urmărirea cu atenția concentrată a părții a doua a constituit — de la un moment dat — o problemă. Oricît de excepțională ar fi realizarea unui muzician de talia solistului nostru, audierea succesivă a atîtor piese contemporane pentru clarinet duce în mod inevitabil la o senzație de sațietate și de oboseală. Iată o impresie pe care o supunem artistului, ca temă de reflecție înainte de alcătuirea unor viitoare programe de recital.

Dan Grigore

Printre puținii interpreți (nu numai din generația tînără ci și din cea matură) capabilă să umple sala Ateneului la un recital se numără și Dan Grigore, pianist care și-a atras de la primele apariții simpatia și încrederea publicului bucureștean. Aprecierea aceasta este fără îndoială pe deplin îndreptățită, căci tînărul artist prezintă întotdeauna programe interesante, substanțiale, pregătite cu minuțiozitate și vădind preocuparea de a face din virtuozitatea tehnică nu un scop în sine, ci un mijloc pus în slujba expresiei.

Aceste coordonate ale artei lui Dan Grigore au caracterizat și recitalul său, inițiat cu originalul *Carillon nocturne* al lui George Enescu, o sugestivă evocare a sonorității unor clopote care preced cele douăsprezece lovituri, anunțînd miezul nopții. Punctul următor al programului a constituit totodată și reușita majoră a serii. Selecționînd șase din cele 24 de Preludii ale lui Debussy (patru din *Caietul I* și două din *Caietul al II-lea*), Dan Grigore a dovedit din capul locului un criteriu de alegere personal, axat pe considerente de afinități expresive și nu pe dorința de a-și asigura succesul prin prezentarea paginilor celor mai populare (au lipsit din selecția sa atît *Catedrala scufundată*, cît și *Fata cu păr bălai*, *Trubadurii*, *Serenada întreruptă*, *Colinele din Anacapri*, *Dansul lui Puck*, *Poarta vinului*, *Focul de artificii*, adică tocmai piesele de mare circulație în programe de recitaluri). Dacă, totuși, *Preludiile* interpretate au găsit ecou în sensibilitatea ascultătorilor, aceasta dovedește marea disponibilitate a lui Dan Grigore de a pătrunde în esența acestor miniaturi programatice, de a le evidenția textura luminoasă, transparentă, de a crea o atmosferă puternic evocatoare, folosind o subtilă paletă coloristică (de pildă în gravitatea atmosferei din *Dansatoarele din Delfi*, în sunetele atît de economice din *Pași pe zăpadă* sau în imaginea unduitoare din *Ondine*).

Tot șase *Preludii* a ales Dan Grigore și din cele 24 ale lui Scriabin, concepute ca un ciclu destinat să parcurgă toate tonalitățile spectrului muzical, de la *Do major* la *do minor*, alternînd majorul cu minorul. Sînt piese fermecătoare, scrise la începutul carierei compozitorului și care se situează la polul opus față de marile sale creații tîrzii, impregnate de o problematică filozofică. Interpretarea lor a fost pe măsura intențiilor autorului, dovedind o gîndire matură în raport cu aceste piese de factură post-chopiniană, care predispun ușor la excese romantizante.

Partea a doua a recitalului a fost în întregime dedicată lui Chopin, din opera căruia pianistul a ales trei *Studii*, două *Mazurci* și două *Scherzo-uri*. În ansamblu, aceste pagini au fost parcurse cu acea alură improvizatoare, specifică muzicii marelui romantic polonez, cu simț poetic și cu o expresie pasionată. În pasajele care solicită din plin velocitatea digitală, precizia execuției a fost însă, pe alocuri, în suferință ; sub impulsul exuberanței tinerești, pianistul a depășit uneori și limitele muzicalității în *fortissime*, atacate cu un exces de violență. Sînt obiecții ușor corectabile, cărora Dan Grigore va ști desigur să le găsească remediul în viitor.

A fost o seară de indiscutabil interes artistic, care a confirmat drumul ascendent al unui pianist serios, sensibil, preocupat în permanență de îmbogățirea repertoriului său cu lucrări consistente și de găsirea unor mijloace de expresie personale. Este de așteptat ca evoluția carierei sale să urmeze și pe plan internațional un curs corespunzînd remarcabilelor sale merite artistice, care îl situează astăzi în primele rînduri ale pianiștilor români.

EDGAR ELIAN

Dragoș Cocora

Printre recitalele programate la Ateneul Român — Sala Studio — la începutul lunii mai, s-a aflat și cel susținut de concert-maestrul Filarmonicii din Timișoara, violonistul Dragoș Cocora, acompaniat la pian de Ileana Cocora.

A fost de fapt primul recital la București al violonistului, întrucît, în ultimii ani, l-am ascultat ca prim violonist în Cvartetul de coarde al Filarmonicii din Iași.

D. Cocora s-a prezentat publicului bucureștean cu un program în care a inclus *Sonatina* de Mircea Chiriac, *Sonata II în sol minor* op. 13 de Edward Grieg și *Sonata în Mi bemol major* op. 18 de Richard Strauss. După cum se vede, un program alcătuit cu grijă din piese nu prea des întîlnite în alte recitale.

Mă refer în mod special la *Sonata* de R. Strauss, foarte dificilă din punct de vedere al realizării unității stilistice, întrucît conține tendințe aparținînd diferitelor etape ale evoluției autorului, greu de închegat într-o unică linie muzicală. De aici și probleme dificile pentru interpreți în legătură cu frazarea și tehnica instrumentală propriu-zise.

Spre cinstea lor, soții Cocora ne-au redat *Sonata* într-o formă artistică de înalt nivel.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu deosebită vervă și înțelegere a fost interpretată binecunoscuta *Sonatină* a lui Mircea Chiriac.

Unele mici echivocuri de intonație la prima parte s-au datorat probabil emoției inerente debutului, dar mai ales insuficientei acomodări cu acustica destul de dificilă a sălii.

În altă ordine de idei, îmi face plăcere să constat valabilitatea unui opus nu prin ceea ce „se spune" despre lucrare, ci prin frecvența ei în sala de concert.

Privind prin această prismă, prima și ultima parte a *Sonatinei* mi se par și acum — după trecerea mai multor ani — cele mai reușite.

Am lăsat la urmă aprecierea despre *Sonata* de Grieg, întrucît vreau să remarc că interpreții au găsit o modalitate proprie de a îmbina logica gîndirii și structurării materiei sonore, cu fluxul expresiv, romantic prin excelență și de aceea greu de stăpînit.

În general, recitalul a constituit o bună carte de vizită pe care o așteptăm onorată și în viitoarele apariții.

DUMITRU BUGHICI

Aurelia Diaconu

Debuturi, afirmări, confirmări, aceste cuvinte erau tipărite cu litere mari pe afișul ce anunța un recital de arii și lieduri, dat de soprana Aurelia Diaconu, acompaniată la pian de Marilena Ilea și de o mică formație instrumentală.

Prin acest titlu se atrăgea într-un mod discret atenția celor interesați asupra caracterului de experiment al manifestării anunțate.

Și într-adevăr, concertele date în cocheta sală Studio a Ateneului nu sînt altceva decît încercări, experiențe. Ne-am mirat, deci, cum de a fost programată aici o cîntăreață care a dat mai multe recitaluri reușite la Sala mică a Palatului și care a participat ca solistă la multe concerte vocal-simfonice — este adevărat, majoritatea în orașele de provincie — o artistă care are la activul ei o îndelungată experiență artistică. Dar, să trecem peste acest lucru „fără importanță", cum desigur vor replica organizatorii concertului. Ce importanță are *unde* cînți, important este *cum* cînți. Da, așa este, dacă sîntem obiectivi. Dar sîntem întotdeauna ? Nu cumva, datorită experienței acumulate, nu luăm în serios un asemenea afiș mai cu seamă cînd manifestarea este și programată cu două ore înaintea concertului vestitei orchestre „Bach" din Leipzig ? De...

Lăsînd la o parte această „picătură amară" administrată interpreților de către Filarmonică am putut constata că numerosul auditoriu a părăsit sala cu o mare satisfacție. A fost în mod cert un concert de aleasă ținută artistică. Trebuie observat cu cîtă grijă a fost întocmit programul : Händel : 4 Arii germane ; Hugo Wolf : 4 lieduri pe texte de Möricke ; Mussorgski : ciclul de cîntece *Camera copiilor* și, în primă audiție, Felicia Donceanu : Cantata pentru soprană și un grup de instrumente „Mai sînt încă roze". Fără doar și poate, o alcătuire reușită. În afară de piesele lui Händel, toate celelalte au o trăsătură comună : sînt lucrări care emană un umor fin, evocă stări sufletești dintre cele mai subtile care alternează cu rapiditate uimitoare. Deci, lucrări ce reclamă o deosebită abilitate vocală, adaptare rapidă la noua situație sonoră cerută de partitură, în sfîrșit, inteligență interpretativă. Cîntăreața a răspuns prompt tuturor acestor cerințe. Mai mult, a reușit să închege toate acele fragmente, sau mai bine spus, fragmentări melodice într-un flux continuu, a reușit să conducă pe ascultător prin toate acele stări zugrăvite de compozitor. Citățm din liedurile lui Wolf în special *Rămas bun* și *Mesajul berzelor,* redate într-un fel, care se apropie de ideal. Punctul culminant însă l-a constituit ciclul lui Mussorgski. Nici nu încerc să redau prin cuvinte ce am simțit atunci. Știu numai un singur lucru, că am gustat una dintre acele clipe muzicale cu care nu te întîlnești prea des în viață. Uitîndu-mă la cei din jurul meu mi-am dat seama că și ceilalți au fost captivați. Nu știu pe care să-l remarc în special ? *Cu păpușa, Cărăbușul, Cu căluțul de lemn* sau *Motanul hoț ?* Nu știu !

Dacă ne-am ocupat mai mult de Wolf și Musorgski nu înseamnă că Händel n-a fost redat la fel de bine. Dimpotrivă ! Dar, cel puțin pentru noi, aceasta nu a constituit o surpriză, întrucît mai cunoșteam realizările interpretei în stilul baroc, pe care-l stăpînește ideal.

În fine, am ajuns la un punct nu mai puțin interesant : e vorba de cantata Feliciei Donceanu. Compozitoarea a scris multe lieduri frumoase, agreate atît de public cît și de interpreți. Noua cantată nu este mai puțin valoroasă chiar dacă nu putem numi *frumoase* toate cîntecele scrise pe versuri de Macedonski din care cantata este constituită. Dar, muzica nouă nu mai reclamă azi acest epitet. *Interesant* este, poate, mai adecvat. Felicia Donceanu a încercat să pășească cu această lucrare pe un drum nou. Se poate urmări, mai ales în primele cîntece, preocuparea autoarei pentru limbaj. Însă cu cît a progresat în timp și importanță ea a uitat — și bine a făcut — ce și-a propus și a folosit limbajul ei propriu, bine profilat, interesant și frumos deopotrivă. Ca rezultat, muzica ultimelor cîntece este mult mai naturală, mai simplă, respirînd gingășie, seninătate, umor subtil și pe alocuri un charme cuceritor. *Rondelul rozelor de august, Valțul rozelor,* dar mai ales *Guzla* cu darul de a încînta.

Și în această lucrare, Aurelia Diaconu s-a arătat la înălțime, în dubla postură de cîntăreață și de „dirijor". Ea a fost ajutată cu eficiență artistică de o mică formație : Nicolae Maxim și Andrei Cristoforflaut, Octavian Morea-violoncel, Luminița Ghenceacelestă, Pace Constantinescu, Viorica Ciurilă, Ana David și Traian Sasu-percuție.

Îngrijit, acompaniamentul la pian al Marilenei Ilea.

Deci o *Confirmare* (scrisă cu litere mari) !

ANDREAS PORFETYE

https://biblioteca-digitala.ro

Tinere talente

Concertul simfonic din 15 octombrie, desfăşurat la Conservatorul Ciprian Porumbescu din Bucureşti, a prilejuit afirmarea a doi tineri muzicieni: pianistul Alexandru Preda şi dirijorul Horia Andreescu-Rucăreanu.

Alexandru Preda, remarcat de cronicarii noştri ca un excelent pianist în devenire, confirmă pe zi ce trece speranţele investite în el. Posesor al unei tehnici cizelate, al unei gîndiri muzicale solide, el ţine să-şi afirme aceste calităţi cu strălucire. Cred că acesta este şi motivul abordării unei lucrări de dificultate (tehnică dar mai ales muzicală): *Concertul în Mi bemol major* de Beethoven. Tînărul instrumentist a ţinut piept cu bravură capodoperei beethoveniene, reuşind multe momente de excelentă factură tehnică şi interpretativă. Totuşi, mi s-a părut prematură abordarea unei asemenea lucrări, care, prin profunzimea sensurilor ei multiple şi larga suprafaţă acoperită, cred eu, depăşeşte la ora actuală pe merituosul şi foarte tînărul pianist.

Horia Andreescu-Rucăreanu, aflat la clasa de specializare suprauniversitară, se dovedeşte în prezent a fi deja un şef de orchestră format. Tînărul muzician reuşeşte să creeze un echilibru remarcabil între aspectul exterior, concretizat prin gestul său suplu şi precis, şi cel interior, gîndirea sa muzicală sensibilă şi profundă. Orchestra cîntă cu plăcere sub bagheta lui, intenţiile sale fiind comunicate cu multă simplitate şi expresivitate. Tînărul dirijor ne-a oferit o mostră elocventă a talentului său, prin interpretarea viguroasă dată *Simfoniei a II-a* de Beethoven. Construcţia îngrijită, echilibrarea sonorităţilor între compartimentele orchestrei, supleţea frazărilor, iată atributele principale de care a beneficiat redarea lucrării beethoveniene. Tînărul şef de orchestră şi-a demonstrat şi excelentele calităţi de acompaniator, urmărind cu atenţie evoluţiile solistice ale lui Alexandru Preda şi Laurenţiu Dincă. Acesta din urmă s-a străduit să redea sclipirea virtuoză a *Concertului nr. 2 pentru vioară şi orchestră* de Paganini, dar nu a reuşit detaşarea atît de necesară în această cascadă de arpegii, game, flageolete, spiccate şi pasagii dificile ce caracterizează această muzică.

Orchestra de Studio a Conservatorului, atentă şi destul de precisă, s-a străduit, şi în general a reuşit, să urmărească intenţiile tinerilor muzicieni cu care a colaborat.

DAN BUCIU

MIHAI BÎRCĂ

Am mulţi prieteni în frumoasa Cetate a Băniei. Aşa se şi explică desele mele reveniri în mijlocul lor. Dar de cîte ori am pornit la drum spre Craiova, de fiecare dată am gîndit că primii pe care trebuie să-i revăd sînt Constantin Baciu şi Mihai Bîrcă, două personalităţi ale vieţii noastre muzicale contemporane, doi distinşi şi modeşti muzicieni, care au dat ţării nu numai opere corale de valoare, ci şi nenumăraţi elevi care cinstesc astăzi cultura muzicală românească.

Constantin Baciu a plecat mai de mult dintre noi. Astăzi ne părăseşte şi Mihai Bîrcă, după ce cu puţin timp înainte pierdusem pe încă tînărul nostru coleg, Petre Severin. Sînt pierderi ireparabile pe care le vom simţi curînd. Să nu avem însă teamă că printre noi sălăşluiesc păreri subiective despre aceşti maeştri sau despre alţii, căci istoria ne aşează pe fiecare la locul ce ni se cuvine. Eu pot să spun că maeştrii aceştia vor sta la loc de cinste.

Mihai Bîrcă era un erudit, un învăţat, un creator de talent, un interpret valoros, un mare pedagog. Mulţi îi datorează ştiinţa muzicală şi mulţi sînt cei care, situîndu-se în primele rînduri ale conservatoarelor noastre, s-au afirmat apoi ca personalităţi ale vieţii muzicale româneşti, deşi modestia şi cumînţenia unora, moştenită de la maestrul lor, ar putea fi şi altfel înţeleasă, chiar aici, în urbea Dvs.

În ce mă priveşte, m-am simţit întotdeauna onorat şi mîndru de prietenia pe care mi-a acordat-o Mihai Bîrcă şi pentru aceasta l-am stimat şi iubit sincer. N-am să uit nicicînd lungile noastre convorbiri de la masa care-l aştepta în fiecare dimineaţă la „Minerva", sau întîlnirile de la Bucureşti, la Uniunea Compozitorilor sau la mine acasă, cînd amintiri pe care mi le povestea a nu ştiu cîta oară — de multe ori provocat de mine — le ascultam cu aceeaşi încîntare ca şi întîia dată. Mărturisesc cu sufletul deschis că, deşi nu am fost elevul său, am învăţat multe lucruri de la bătrînul maestru.

A fost un om mare, care va rămîne mereu în memoria noastră, în memoria generaţiilor viitoare, în istoria muzicii româneşti. Aceasta este, poate singura mîngîiere a clipei de despărţire pentru totdeauna de Mihai Bîrcă, blîndul şi sfătosul nostru prieten, sfătuitor şi dascăl, coleg şi îndrumător.

DUMITRU D. BOTEZ

https://biblioteca-digitala.ro

Filarmonica din Ploieşti

Filarmonica din Ploieşti care, sub conducerea lui Corneliu Dumbrăveanu, a susţinut în sala Radioteleviziunii, în octombrie a.c., un program atrăgător şi pretenţios, ni se înfăţişează astăzi ca un colectiv sudat, pus sub o îndrumare sigură, demnă de cele mai serioase exigenţe profesionale. La pupitrul orchestrei simfonice ploieştene au activat ca dirijori permanenţi în perioada ei de instituire şi formare — etapă de multe ori esenţială în viaţa unei instituţii muzicale — doi dirijori al căror talent urma să se confirme cu prisosinţă în anii ce au urmat: Ion Baciu — actualmente una din primele baghete ale ţării — şi Eliodor Rău, primul dirijor al Filarmonicii din Arad, deţinător al unor remarcabile succese atît în ţară cît şi în străinătate şi a cărui prezenţă de acum un an în Capitală în faţa colectivului respectiv nu ne-au putut decît întări amărăciunea în ceea ce priveşte indiferenţa instituţiilor de concert bucureştene faţă de valorile provinciei.

Corneliu Dumbrăveanu, actualul prim dirijor al Filarmonicii din Ploieşti, este un nume îndeobşte cunoscut, atît prin activitatea sa dirijorală cît şi componistică. Formarea şi pregătirea sa muzicală, adăugată talentului şi seriozităţii în abordarea repertoriului personal — din care o bună parte o ocupă creaţia muzicală contemporană şi mai ales, românească — ne-au fost, tuturor celor ce-l cunoaştem încă de pe vremea cînd era încă necunoscut publicului larg de concerte din ţară şi capitală, garanţiile sigure ale viitorului unei cariere ieşite din comun.

Prima piesă a programului a fost o lucrare proprie, *Burlesca*, în care ritmurile de dans contrastau cu motive folclorice mai mult sau mai puţin „urbane", arhicunoscute. Lucrarea, scrisă cu sevă, umor şi talent, ne-a cîştigat şi ne îndreptăţeşte speranţele în ceea ce priveşte evoluţia — atît sub aspect problematic cît şi ca mijloace — a unui autor care stăpîneşte fără greş aparatul orchestral şi este dotat cu acel ceva, greu de definit, şi care s-ar numi „simţul formei" (sau „rezistenţa materialului").

Baritonul Vasile Micu, solist al concertului, cu aceeaşi frumuseţe şi căldură pe care i-o admiram cu ani în urmă cînd apărea mai des în concertele bucureştene, a prezentat ciclul *Ucenicul călător* de Mahler. Poezia, stările emotive contrastante, sinceritatea ce caracterizează această muzică au reieşit în mod convingător din interpretarea lui Vasile Micu, pe care îl considerăm ca un interpret valoros al liedului, nu odată afirmat în ţară şi străinătate, întrebîndu-ne totodată dacă afişele bucureştene nu ar avea de cîştigat prin prezenţa numelui său şi azi ca şi altă dată.

Au urmat două pietre de încercare pentru orice orchestră oricît de experimentată: poemul *Don Juan* de Richard Strauss şi *Simfonia a 6-a*, *„Patetica"*, de Ceaicovski.

Nu ar fi deloc greu ca prin cîteva consideraţii mai mult sau mai puţin banale (care, de fapt abundă în critica noastră muzicală) să expediez, laudativ sau nu, o interpretare sau alta, în funcţie de un model de perfecţiune mai mult sau mai puţin ideal.

M-aş referi mai degrabă unor amintiri subiective legate de acest colectiv pe care îl cunosc mai bine decît pe oricare altul şi de care am fost legat o bună parte din viaţă. Îmi amintesc prin anii 1968, o *Pasăre de foc* de Stravinski pe care poate nu am auzit-o niciodată mai *adevărată*, cu acelaşi Dumbrăveanu. Îmi amintesc de o *Simfonie a V-a* de Sostakovici dirijată de George Petrescu şi în care fiecare solist al orchestrei s-a autodepăşit, aşa cum rareori asistăm în concertele uzuale de azi la cele mai mari case. Îmi amintesc de concertele lui Ion Baciu, C. Dumbrăveanu şi alţii în care trăirile personale şi colective, pe scenă fiind, nu se repetau. Tot felul de amintiri. Stăteam acum în sala Radio aşteptînd cu sufletul la gură încercările prin care toţi interpreţii urmau să treacă în pasagiile dificile şi răsuflam uşurat şi cu un fel de fericire cînd remarcam că încercare de încercare, fiecare însemna de fapt o realizare cîndva de nesperat. Iar fiorul de emoţie şi autentică trăire pe care întregul concert l-a transmis tuturor (mărturie, remarcabilul succes de sală) mi s-a părut o probă încurajatoare contra propriei mele subiectivităţi. Aş putea spune că rareori anumite solo-uri de clarinet (Costache Ghiţă) din prima parte a *Pateticii* de Ceaicovski le-am auzit mai sublime. Rareori o partidă de corni ca în Richard Strauss. Nu adesea intervenţii de flaut, oboi şi fagoţi ca în aceeaşi *Patetică*. Şi, foarte rar în orchestrele noastre din ţară, o partidă de viole (şef Grigore Bărbulescu) superioară celorlalte compartimente de coarde (deşi, după părerea generală, nu viola ar fi cel mai important instrument al orchestrei simfonice !...). Dumbrăveanu, obiectiv în faţa tuturor efluviilor de romanticism bune pentru oricare mînă, pasionat şi angajat exact acolo unde lipsa surprizei se transformă irevocabil în platitudine, stăpîn pe sine, stăpîn pe muzică, diriguitor peste cei ce cîntă.

Un colectiv care-şi merită din plin laudele şi-şi împlineşte consecvent, pe zi ce trece, menirea în viaţa culturală a locului şi a ţării.

NICOLAE BRÎNDUŞ

Formaţia de instrumente vechi „Cantus serenus" din Braşov

A fost, deseori, remarcat faptul că manifestările muzicale săptămînale pe care Filarmonica bucureşteană le oferă tinerilor interpreţi au avut şi au în continuare meritul de a stimula munca acestora plasînd — în egală măsură — realizările lor în circuitul vieţii noastre muzicale. Sala Studio a Ateneului Român a devenit astfel o veritabilă pepinieră a tinerelor talente, un lăcaş — dacă nu cel mai înzestrat în orice caz foarte util — al afirmării lor. Există însă cazuri cînd cadrul familiar al Sălii Studio devine impropriu, prea strîmt, pentru a cuprinde manifestări muzicale a căror valoare se cere etalată pe un podium mai elevat. Şi, în acest sens, trebuie felicitaţi organizatorii de concerte ai filarmonicii bucureştene care s-au orientat în a programa concertul formaţiei de instrumente vechi, „Cantus se-

https://biblioteca-digitala.ro

renus", din Braşov, la Sala Mică, acest cadru atît de potrivit să găzduiască manifestările camerale de calitate.

Membrii formaţiei „Cantus serenus" — Floricica Popescu şi Horia Cristian la clavecin, Wolfgang Meschendörfer la blockflöte şi Kurt Philippi la viola da gamba — sînt muzicieni care iubesc cu pasiune obiectul muncii lor şi anume genurile camerale ale Barocului. Distingem acest fapt în atitudinea plină de respect, în grija cu care este abordată muzica pe care aceştia o promovează. Atmosfera pe care o degajă interpretările lor este mai mult familiară decît concertantă în înţelesul obişnuit al termenului. Şi, poate tocmai de aceea, realizările lor dispun de mai puţină strălucire sonoră, etalînd, în schimb, bun gust şi o cunoaştere apropiată a trăsăturilor stilistice ale muzicii germane sau franceze a epocii. În plus, cei patru interpreţi manifestă o grijă lăudabilă pentru întocmirea cît mai interesantă a programului de concert în care, alături de lucrări aparţinînd lui Händel sau Rameau, au mai putut fi audiate şi sonate mai puţin cunoscute, datorate lui Telemann, Loeillet sau Abel. Şi, tot în acest sens, pentru a accentua latura de atractivitate a programului, mărind şi diversitatea sonoră a acestuia, ar fi fost de dorit ca membrii formaţiei „Cantus serenus" să stabilească colaborări strînse cu interpreţi vocali, dat fiind faptul că literatura vocal-instrumentală a epocii este deosebit de extinsă, şi valoroasă în creaţiile ei reprezentative.

O săptămînă mai tîrziu — de această dată în Sala Studio — flautistul Ioan Ament şi respectiv pianista Luminiţa Ghencea, împreună cu violoncelistul Iosif Calef, au oferit două microrecitaluri, ambele deosebit de semnificative pentru nivelul actual al evoluţiei interpreţilor.

Recitalul flautistului Ioan Ament a constituit, fără îndoială, cea mai importantă apariţie de pînă acum a interpretului în viaţa noastră de concert.

Gîndirea sa muzicală este — dacă nu pe deplin matură — în orice caz echilibrată şi sigură în raport cu opus-ul interpretat; iar acest lucru poate fi observat în atitudinea serioasă, plină de real interes artistic, atît de manifestă în interpretarea muzicii contemporane. Prima parte a programului său — o compoziţie proprie, lucrări aparţinînd compozitorilor Sorin Vulcu şi Dan Voiculescu — a păstrat o notă de distincţie datorată, în bună măsură şi calităţii muzicii interpretate. *Improvizaţia exotică* de Sorin Vulcu — pentru flaut, percuţie şi bandă magnetică este o lucrare a cărei stranie atmosferă, clădită pe piloni modali stabili se creează tocmai prin colaborarea inteligentă şi sensibilă a interpreţilor, protagonistului concertului alăturîndu-i-se Viorica Ciurilă şi Gheorghe Eugen, la marimbafon — percuţie şi Ştefan Korody, la clarinet.

În încheierea recitalului său, Ioan Ament a prezentat — alături de pianista Doina Prodan — *Sonata* de Bohuslav Martinu, o muzică post impresionistă (lipsită de interes), o pastişă a lui Debussy, lucrare care nu îşi justifică existenţa în contextul întregului program.

Pianista Luminiţa Ghencea şi violoncelistul Iosef Calef constituie, deja, de mulţi ani, un cuplu cameral stabil în viaţa noastră de concert. Coeziunea acestuia rezidă, în importantă măsură, în datele pe care fiecare interpret le investeşte în această colaborare: bunul gust şi distincţia remarcabilă a evoluţiilor — pe care le datorăm, în principal, pianistei, temperamentul artistic pregnant şi densitatea emoţională a frazării constituind aportul colaboratorului ei. Important rămîne însă faptul că aceste date ale interpretării se condiţionează reciproc, într-o desfăşurare unitară a evenimentelor muzicale.

Voi menţiona de asemenea ţinuta exemplară a alcătuirii programului: *Sonatina* de Kodaly Zoltan, etalată cu o vigoare expresivă specifică, *Sonata* de Wilhelm Berger — o veritabilă meditaţie lirică de un conţinut quasi filozofic bine intuit şi redat de cei doi interpreţi şi — în sfîrşit — *Sonata a II-a, în Fa major* de Johannes Brahms.

Regretabil rămîne faptul că — în cazul ambilor interpreţi — instrumentele utilizate au impietat asupra calităţii execuţiei: un violoncel cu un sunet înfundat, nepotrivit evoluţiilor de mare anvergură solistică şi un pian mult prea vechi şi nepermis de dezarcordat pentru a mai fi menţinut pe una dintre scenele Filarmonicii bucureştene.

Societatea „Muzica"

Înfiinţată în stagiunea trecută, cu scopul de a activa mişcarea muzicală în rîndurile interpreţilor amatori ca şi a tuturor iubitorilor artei sunetelor, societatea „Muzica" îşi diversifică în continuare activitatea, supunînd atenţiei susţinătorilor săi şi concerte incluzînd creaţii româneşti contemporane. Zelul principalilor animatori — compozitorul Doru Popovici, muzicologul Radu Stan, dirijorul Radu Cozărescu — s-a orientat, de această dată, spre demonstrarea virtuţilor spaţiale ale muzicii.

Septetul de Vasile Timiş — scris pentru clarinet, trompetă, pian şi cvartet de coarde — este o muzică concepută antifonic, o muzică care, în intenţia compozitorului, trebuie să constituie imaginea evoluţiilor dramatice puternice; şi totuşi prolixitatea materialului muzical, a mijloacelor tehnice instrumentale — un veritabil inventar de provenienţă mai recentă, desemnează aici o utilizare de loc economicoasă a spaţiilor sonore.

Ideea de spaţiu a apărut, poate, cel mai ingenios împlinită în ciclul de lieduri *Alfa*, aparţinînd compozitorului Costin Cazaban; iar acest aspect se poate observa nu numai la nivelul faptului sonor propriu-zis ci şi în definirea sensului muzical al lucrării prin juxtapunerea valorii noţionale a cuvintelor, valoare accentuată prin silabisire, cu valoarea sonoră a cuvîntului cîntat, la rîndul ei accentuată prin melismare. Soprana Steliana Calos şi pianista Lavinia Tomulescu au definit cu remarcabilă sensibilitate acest climat poetic sublimat, de un mare rafinament sonor.

Există în creaţia compozitorului Ştefan Niculescu un sentiment dominant de lucidă încordare, sentiment ce transcede chiar zonelor cele mai subtile ale

https://biblioteca-digitala.ro

inspirației poetice, iar în acest sens — sextetul *Răscruce* constituie o ilustrare fidelă a tendinței de concentrare a expresiei, concentrare ce vizează limitele abstracțiunii într-o desfășurare perfect logică a evenimentelor muzicale.

Situîndu-se într-o zonă diametral opusă a expresiei, *Oglinda lui Cagliostro* — muzică pentru patru grupe de percuție, flaut, cor și bandă magnetică, compusă de Iancu Dumitrescu pe versurile poetului Dan Mutașcu — ilustrează o altă tendință de cuprindere totală a spațiului sonor, incluzînd — în limitele acestuia — și factorul receptor, publicul solicitat, astfel, mai direct în procesul de asimilare, de înțelegere a creației.

Apreciind strădania interpreților, a dirijorului Radu Cozărescu în primul rînd, trebuie — de asemenea — observat faptul că realizarea concret sonoră a creației contemporane solicită, de cele mai multe ori, o mult mai avansată profesionalizare a executanților decît o permite, îndeobște nivelul mediu al interpreților amatori.

DUMITRU AVAKIAN

Concert coral dirijat de Ion Pavalache

În octombrie, a.c., am ascultat un concert coral „*à cappella*" executat de corul Filarmonicii „George Enescu". Programul, compus din lucrări corale de compozitori moldoveni, a fost o adevărată antologie sonoră. A cuprins piese începînd cu G. Musicescu, C. Porumbescu, Teodor Teodorescu și alții, pînă la V. Spătărelu și A. Zeman.

Programul n-a urmat o înșiruire cronologică strictă, nici nu era cazul, dar a respectat o alcătuire artistică de mare rafinament. Gruparea a fost pe generații :

I. Musicescu, C. Porumbescu, T. Teodorescu, Galinescu, C. Georgescu, C. Baciu, Alex. Zirra, generația de compozitori moldoveni care definește profilul scriiturii corale românești din punct de vedere al conținutului și a formei, cu influențele inerente școlilor de unde-și făcuseră studiile muzicale fiecare : Paris, Viena, Leningrad, etc.., apoi,

II. Generația din preajma anului 1900 : Vasile Popovici, Achim Stoia ș.a., care-și duce o bună parte din activitate între cele două războaie și care creează o punte de legătură între generația lui Musicescu, despre care am pomenit, și generația tînără a zilelor noastre.

III. Pavalache, Pautza, Zeman, Spătărelu, etc.

Programul a avut o logică de fier. Aceasta s-a răsfrînt și asupra arcadei artei sonore. Desigur, aici s-a văzut simțul logic de bun cunoscător al materialului executat, concretizat de dirijorul și profesorul Ion Pavalache.

Cît privește simțul interpretării, Ion Pavelache s-a dovedit un artist de clasă conștient de pasiunea meseriei și care „știe bine lecția". El nu convinge prin cabale exterioare ci prin forța interioară și gestica simplă, sinceră și convingătoare. L-am văzut și ascultat și la repetiții. Dirijorul se dezvăluie în toată plenitudinea sa artistică, în primul rînd la repetiții și în al doilea rînd în concert. Dacă vrei să cunoști un dirijor îi urmărești activitatea în repetiții. Această latură a muncii sale m-a încîntat și mi-am dat seama că este un maestru de cor de prim rang. Știe să prevadă, în faza tehnică, toate greutățile partiturii din faza superioară : artistică. Tocmai aici își îndreaptă toată atenția, pregătind o seamă de studii care au folosit de fond aperceptiv ca : vocalize, emisie, dicție, ritmică, dinamică, etc. tot ce a fost în legătură cu piesa respectivă. Colectivul, l-a simțit că-i duce pe un drum bun, către țelul suprem : realizarea artistică, și atunci instinctiv au realizat „un tot" unitar cu dirijorul dîndu-se acest înălțător și minunat spectacol sonor. Dintre multiplele mijloace de expresie folosite într-un buchet armonios și numai atît cît îi permitea adevărul conținutului a fost, îndeosebi, folosirea efectelor timbrale și coloristice ale scriiturii corale. Aici a fost ajutat și de o bună și frumoasă omogenitate de partidă și de ansamblu a corului.

La buna reușită a concertului a contribuit și grupul de soliști care și-a pus în slujba acestei minunate realizări tot talentul și măiestria lor profesională.

S-au distins în mod deosebit : Mariana Constantinescu în *Serenada* de C. Porumbescu, dovedind un glas studiat, egal, bine impostat și dublat de o remarcabilă sensibilitate ; apoi Paulina Stavrache-Ciocmărean în *Cîntecul de leagăn* de I. Pavalache a cîntat cu glas egal, unitar, cu un vibrato de clopoțel de cristal, transmițîndu-ne fiori de profundă emoție artistică ; iar în cîntecul *La fereastra spre livadă* de A. Stoia, tenorul Vasile Huzum a interpretat cu un profund stil artistic ajutat fiind de culoarea glasului, de maniera de cînt și mai ales, înțelegerea profundă a melosului popular românesc.

Pianistul Nicolae Licaret s-a integrat perfect în ansamblul coral, dîndu-i suport ritmic ca pintenii pentru alergaci. S-a observat mai mult ca oricînd că scriitura „Cor cu pian" este deficitară la mulți condeieri și confrați de breaslă. Pianul executa, de multe ori oficii neutrale : dubla corul, întărea basul în octave, executa fuzeuri ieftine și susținea numai intonația corului. Pianistul Nicolae Licaret a creat, în stil pianistic, elemente care au îmbogățit fațeta artistică a interpretării.

Concertul Corului Filarmonicii „George Enescu" sub bagheta dirijorului Ion Pavalache ne-a informat asupra unui trecut bogat din literatura corală moldovenească și ne-a făcut să trăim emoții de înaltă elevație artistică.

Constantin PALADE

https://biblioteca-digitala.ro

Însemnări pariziene

Urmărit cu interes și încîntare de un public compact, cel de al optulea „Festival Estival" parizian a permis o neobișnuit de largă privire panoramică asupra epocii muzicale din zilele noastre, descoperindu-i multiple aspecte și punînd în lumină cele mai diverse tendințe, concepții, orientări sau modalități creatoare și valențe interpretative.

Desfășurat pe parcursul a mai bine de două luni festivalul și-a asigurat un mare cumul de valori artistice active și baze de susținere și de dotare hotărîtoare. Ministere și alte foruri oficiale, ambasade, fundații, instituții, case de discuri sau edituri, au permis prin efortul lor concentric realizarea în optime condiții a inițiativelor luate.

Spiritul animator al festivalului s-a putut desprinde foarte clar din atît de amicalul manifest al președintelui Georges Perrineau, care și-a încheiat apelul cu următoarele cuvinte :

În graiul universal și felurit al muzicii „Festivalul" va exprima mesajul pe care Parisul ar dori să-l poată adresa prietenilor săi din lumea întreagă.

Dacă în această seară veți fi mulțumiți, reveniți curînd să vă bucurați din nou împreună cu noi".

Majoritatea concertelor au beneficiat de lăcașuri de minunată artă arhitectonică și veche faimă universală ca : bisericile Saint-Germain de Près, Saint Séverin, Sainte Chapelle, Saint-Eustache cu uriașa ei navă, palatul Conciergerie, Chapelle Royale de Vincennes iar alteori marile amfiteatre ale facultății de drept sau Sorbonne.

Pentru a facilita accesul publicului, direcția festivalului a adoptat măsuri practice și simplificatoare ; cost absolut unitar, abonamente cu preț scăzut pentru șase intrări la libera alegere, bilete cu jumătate de preț pentru studenți, locuri numerotate și ocupate în ordinea venirii fiecăruia, fixarea orelor de începere pentru o parte din manifestări la nouă seara, pentru altele la șase, ținîndu-se seama de disponibilitățile orare ale tuturor.

Din caleidoscopul de necuprins a zece săptămîni de muzică, nivelul fără excepție superior al fiecărui moment al festivalului, nu poate îngădui selecții ci numai citări care dacă ar fi de altă alegere, n-ar fi cu nimic mai puțin legitime.

Personalități muzicale de strălucit prestigiu mondial sau grupări celebre și-au dat concursul. De pildă, Lily Laskine, unică în arta harpei ; Sandor Végh, stabilit în Franța, fondatorul cvartetului de coarde maghiar, considerat unul din cele mai desăvîrșite din lume, violonist larg recunoscut ca unul din interpreții capitali ai partitelor de Bach, (artistul este originar din Cluj) ; pianista France Clidat, marele premiu la concursul Franz Liszt din Budapesta (1965), avînd la activ înregistrarea integrală a operelor pentru pian ale compozitorului, sporite cu lucrări inedite, descoperite de ea însăși prin biblioteci europene ; Jean Pierre Rampal, care a deschis flautului o lume de nouă poezie a sunetului și a unei înaripări concertante, străină oricărei simple prestidigitații mecanice și de cea mai netulburată naturalețe ; contrabasistul François Rabath, interpret fără egal al lui Bach, distingîndu-se prin chipul cu totul personal în care mînuiește acest instrument ingrat, al cărui surprinzător îmblînzitor știe să fie.

Au mai putut fi ascultați cvartetul Parrenin, glorie a muzicii franceze de aproape trei decenii, format prin cinci ani de studii zilnice și avînd un repertoriu extrem de vast ca și nenumărate turnee în toate continentele, orchestra Radioteleviziunii franceze, „Orchestre de Paris", orchestra Paillard, atît de cunoscută în lumea concertelor și a înregistrărilor.

Prezențele corale, pe cît de diferențiat caracterizate prin mijloace și particularități de redare, pe atît de constant păstrate la un impresionant nivel de artă, au înscris un cuprinzător repertoriu în festival, pornind de la pagini medievale sau de primă perioadă preclasică și pînă la Hindemith, Kodaly, E. Bloch, Duruflé, Poulenc, Tisné. Au fost ascultate în concert Corul Radioteleviziunii franceze, Corul de cameră din California și ansamblurile vocale din Lyon, din Berna și din Bruxelles.

Nu poate să nu fie relevată participarea la festival cu un concert de tip unic, dată fiind alcătuirea lor instrumentală, a „Percuțiilor din Strassbourg", imensă orchestră simfonică, compusă din 150 de persoane. Compartimentului instrumental tradițional al percuțiilor, în proporții foarte amplificate și orînduite pe grupe și familii și unor variate instrumente de creație nouă, li se alătură în „Percuțiile din Strassbourg", puzderie de instrumente populare din diverse continente cu un ocean de timbruri nemaiîntîlnite în concert.

Acest complex instrument multiritmic și policolor dezvăluie resurse de infinită cuprindere de combinații speciale drept care compozitori ca Francis Miroglio, Tona Scherchen și Iannis Xenakis și desigur și alții, i-au dedicat lucrări aparte, adaptabile unui asemenea univers inedit de sunete.

Ospitalitatea nepărtinitoare oferită auditorilor a fost un adevărat reflex al aceleia care a prezidat la alegerea fără îngrădiri a oricăror evuri stilistice în programări, apelîndu-se în același timp și pe plan interpretativ atît la grupări sau soliști de renume de mult cucerit cît și la contingentele tinerești în curs de a-l cîștiga cu ardoarea unor talente proaspete și entuziaste, din acelea ce aduc pretutindeni frecvente și fervente servicii muzicii, cu tot mai vie strălucire.

Tineri organiști excepționali, viguros răsăriți din vestita pepinieră de organiști a Franței, asocieri instrumentale de dată mai apropiată ca Orchestra de cameră din Rouen, ca Ansamblul Enosis, concertmaistru și solistă fiind o generos înzestrată violonistă — Maryvone le Dizès Richard iar dirijorul, tînărul muzician Alexandre Myrat, dotat cu o certă vocație de șef de orchestră ca și o mare abundență de alte valori muzicale înconjurătoare, echivalînd aportul lor cu o adevărată stagiune muzicală de elită, au adus contribuții foarte valoroase.

https://biblioteca-digitala.ro

Festivalul nu s-a rezumat însă la șaizeci de concerte la care și-au dat concursul aproape treizeci de orchestre mari sau de cameră, franceze sau străine, soliști, grupări camerale. Paralel cu el s-a ținut un concurs internațional de clavecin, un curs internațional de dirijat, s-au imaginat jocuri și demonstrații extrem de atrăgătoare și de instructive pentru copii, în anumite puncte ale orașului. Ele se refereau, la natura și caracteristicile instrumentelor muzicale, cu lămuriri și inițieri sumare de tot soiul, răspunzîndu-se la sugestiile și întrebările celor mici. În fine, muzicalizarea unui cartier cu înregistrări experimentale și improvizate pentru simpli amatori, în numeroase locuri anticipat stabilite ale unui aceluiași cartier, cu explicații și comentarii și cu ajutorul unor grupe de specialiști.

Pe tot timpul festivalului a fost deschisă și o expoziție de fotografii de muzicieni, datorate unui mare artist francez maestru al instantaneului. Este vorba de celebrul Jean Pierre Leloir.

În tot decursul festivalului virtuozitatea individuală sau colectivă a celor ce i-au susținut programele a fost un auxiliar al întregii desfășurări, al măestriei autentice cu care acestea au fost prezentate publicului. Însă ceea ce s-a detașat cert a fost vibranta elevație a fiecărui muzician, a tuturor. Prin aceasta „Festivalul Estival" rămîne mai ales o ofrandă spirituală, deasupra oricăror sclipiri de încercată și superioară artă concertistică. Interpreții perindați în fața auditorilor le-au procurat acestora evidența că urmăresc minunați virtuoși sau că se găsesc chiar la sursele unor creații, pînă într-atît tot ce au comunicat ei a fost consacrat exprimării de adînc a mesajului fiecărei muzici, țel suprem al misiunii căreia i-au dăruit toate puterile sufletești ale artei lor.

Acest climat m-a impresionat cel mai mult în întregul Festival al Parisului, într-o atmosferă prin care străbătea un suflu de veritabilă fraternitate între interpreți și ascultători, cu toții trăind deopotrivă neprețuitele bucurii ale muzicii.

ROMEO ALEXANDRESCU

Festival Salzburg

Creat în 1917, din inițiativa poetului Hugo von Hofmannsthal, a regizorului Max Reinhart și a compozitorului Richard Strauss, cărora li s-a adăugat și dirijorul Franz Schalk, Festivalul de vară de la Salzburg a dobîndit, în cele aproape șase decenii de existență, un prestigiu mondial pe deplin meritat. Că festivalul acesta a cucerit atîția adepți în rîndurile artiștilor, ale publicului și criticilor de pretutindeni, lucrul își află o explicație firească în înseși tradițiile muzicale străvechi ale orașului, în frumusețea poziției sale geografice pe o prispă a Alpilor austrieci, pe cele două maluri ale rîului Salzach, în nenumăratele amintiri istorice de gotic medieval și de baroc imbibat grațios cu sugestii renascentiste împrumutate din apropiata Italie. În al doilea rînd, la Salzburg au fost organizate festivități și chiar festivaluri muzicale încă din 1877, între care zece mari evocări dedicate lui Mozart, cu prezența la pupitrul dirijoral a cîtorva dintre cei mai renumiți șefi de orchestră din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca Hans Richter, Felix Mottl, Gustav Mahler, Richard Strauss și Karl Muck. Spectacolul cu *Nunta lui Figaro*, condus de Gustav Mahler și reluat în toate cele zece festivaluri mozartiene, executat după manuscrisul original de la Praga, a devenit un fel de emblemă a Salzburgului muzical și a festivalului său, care, în acest an, s-a desfășurat între 27 iulie și 31 august.

În 1926 a fost construită în oraș o mare sală de spectacole și concerte, denumită *Festspielhaus*, a cărei inaugurare s-a făcut, cu un ceremonial fastuos, prin prezentarea pieselor *Turandot* de Carlo Gozzi, în versiunea germană, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, *La serva padrona* de Pergolesi și *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss. S-au organizat, chiar de la acea dată, mari concerte în Dom și concerte de serenade în aer liber, din opera clasicilor și romanticilor vienezi, dirijate de Bruno Walter, Franz Schalk, Richard Strauss și Clemens Krauss. Din 1934, apariția unor dirijori străini la festivalurile de vară a imprimat orașului și manifestării sale anuale o strălucire neegalată de vreun alt festival european. La pupitrul reprezentațiilor de operă și al concertelor simfonice s-au perindat Toscanini, Weingartner, Klemperer, Mengelberg, Beecham și Erich Kleiber. Prin exemplul său, Salzburgul a contribuit la crearea unor manifestări periodice similare și în alte centre artistice de pe continent.

În anii ultimului război, festivalul a încetat cu desăvîrșire, pentru ca, după eliberarea Austriei, el să fie reluat și amplificat, ca sferă de cuprindere a muzicii și teatrului din lumea întreagă, după scopul preconizat de Hugo von Hofmannsthal în programul publicat de el în 1917: *„Scopul festivalului de la Salzburg este de a prilejui popoarelor lumii o întîlnire periodică prin intermediul celor mai înalte realizări în domeniul artei. Căutăm puritatea și frumusețea, și oferim cea mai nobilă dintre delectări. Aspirația noastră este ca aceste momente să contribuie la instaurarea unei păci spirituale în lume..."*

Nunta lui Figaro a fost prezentată, în acest an, în noua sală a Festspielhausului, zidită în 1960, avînd ca dirijor pe Herbert von Karajan, care este de altfel de mai mulți ani, conducătorul spiritual al festivalului salzburghez, adăugîndu-i și o scurtă stagiune de primăvară, în aprilie denumită *Osterfestspiele* — un fel de avanpremieră a celei estivale. În regia lui Jean-Pierre Ponelle, opera lui Mozart și-a afirmat întreaga prospețime și grație și din perspectivă teatrală, în rolurile principale cu artiști lirici de talie mondială, ca Elisabeth Harwoord */Contesa/*, Tom Krause */Contele/*, Teresa Stratas */Suzane/*, Walter Berry */Figaro/*, Jean Barbie */Marcelina/*, Paolo Montarsolo */Bartolo/* și Tereza Berganza */Cherubino/*.

Premiera actualei ediții a constituit-o, însă, punerea în scenă, în vechiul Festspielhaus, cu o acustică admirabilă și cu o intimitate a arhitecturii deosebit de adecvată muzicii lui Mozart, a operei *Idomeneo*, dirijată de Karl Böhm. Marele șef de orchestră vienez a apelat la partitura originală, cea cîntată în

https://biblioteca-digitala.ro

1781 la München, fără imixtiunea derutantă a atîtor transcrieri, reorchestrări și contrafaceri ulterioare, care răpeau lucrării farmecul de ingenuitate ce o caracterizează. Singura licență pe care conducătorul muzical și-a îngăduit-o a fost omiterea baletului din final, care prelungea durata reprezentației cu aproape o jumătate de oră. Cu cîțiva buni cîntăreți, între care tenorul polonez Ochmann, ca *Idomeneo*, și Peter Schreier, ca *Idamantes*, împreună cu corul și orchestra Filarmonicii vieneze, s-a realizat o interpretare vie și dramatică, în spiritul tradițiilor locale de tălmăcire a lucrărilor lui Mozart. Păcat că decorurile (Jörg Zimmermann) au fost prea greoaie, iar regia (Gustav Rudolf Sellner) a conceput mult prea static prezența personajelor în scenă, încît n-a existat aproape nici un fel de comunicare între interpreți, ceea ce a lăsat mai curînd o impresie de operă-concert, decît o operă-spectacol.

O izbîndă deplină a repurtat însă spectacolul *Cosi fan tutte*, dirijat de Karl Böhm, în regia lui Günther Rennert, cu Gundula Janowitz, Dietrich Fischer-Diskau, Brigitte Fassbaender, Reri Grist, Peter Schreier și Herman Prey în principalele roluri. Publicul a preferat, firește, opera lui Mozart concertului din aceiași seară al Orchestrei Radioteleviziunii austriece, condusă de dirijorul ei permanent, Milan Horvat, avînd în program lucrări de Ernst Křenek, Alban Berg *(Concertul pentru vioară și orchestră*, solist Josef Suk) și Gottfried von Einem.

Concertele simfonice s-au bucurat, cu toate acestea, de un interes sporit față de anii precedenți. blicului. Orchestra simfonică din Londra a concertat cu patru dirijori diferiți, în cele patru mari concerte ale sale: *André Prévin* (Berlioz, Șostakovici și Concertul pentru vioară și orchestră de Mendelssohn-Bartholdy, solistă artista coreeană Kyung-Wha Chung); *Karl Böhm* (Haydn, Brahms și Concertul pentru vioară și orchestră KV 271 de Mozart, solist Henryk Szeryng); *Wolfgang Sawallisch* (Schubert, Kurt Weill, Richard Strauss și Cinci arii de Mozart, solist Fischer-Diskau); *Claudio Abbado* (Haydn, Strawinski, lieduri de Mahler și arie din *La clemenza di Tito* de Mozart, solistă Janet Baker).

Ansamblul londonez se caracterizează printr-o intonație clară și precisă, o armonioasă conclucrare între diferitele compartimente instrumentale, în vederea realizării unui sonoris de rafinată nuanțare, care susține fericit aspirația artiștilor spre construcțiile solide, bine asimilate din punct de vedere al formei și, deci, cu ușurință transmisibile, ca imagini finite, auditorului. Ni s-a părut, totuși, că vibrația cea mai profundă a obținut-o Karl Böhm din această orchestră de artiști foarte serioși și foarte sudați, care răspund, cu o admirabilă spontaneitate solicitărilor autentice ale artiștilor baghetei.

O surpriză a concertelor simfonice din festival a adus-o Orchestra Radioteleviziunii austriece, dirijată de Bruno Maderna, prin îndrăzneața alcătuire a programului (Strawinski, Messiaen, Lutoslawski și Boulez) și prin neașteptatul succes de public. Piesa lui Boulez, de pildă, a fost chiar bisată, ceea ce nu s-a mai întîmplat niciodată încă, în cazul concertelor de muzică modernă, la festivalul de la Salzburg.

Cu toate acestea, cele mai emoționante clipe din festival au fost prilejuite de concertele Orchestrei filarmonice din Viena, concerte dirijate de Claudio Abbado (Beethoven. Schumann și Concertul pentru pian și orchestră în fa minor de Chopin, solist Mauricio Pollini, un pianist excelent ca tehnică și forță expresivă), și de Karl Böhm (Simfoniile III și IV de Beethoven). În ultimele zile de festival, Herbert von Karajan a apărut la pupitrul Orchestrei simfonice din Berlin (Bach, Alban Berg și Brahms), iar ca o încheiere solemnă a ciclului simfonic, cu *Simfonia a V-a* de Gustav Mahler.

Cum Herbert von Karajan nu se prea află în grațiile criticii muzicale din Austria, ceea ce n-a alterat de fel succesul său de public, atît în operă, cît și în concertele simfonice, Karl Böhm a fost artistul preferat de ascultători al festivalului din această vară. Prestigiul dirijorului, în curînd octogenar, ține de respectul său față de partitură și fidelitatea față de frumusețea pură a muzicii. Interpretările lui au însemnat culmi ale acurateței și elanului interior, ce s-au comunicat publicului instantaneu și au fost de natură să cucerească noi prozeliți pentru muzica simfonică.

Episodul cel mai controversat al festivalului 1973 rămîne, însă, premiera mondială a noii lucrări a lui Carl Orff: *De Temporum Fine Comoedia*, pe care compozitorul n-o socotește nici operă, nici oratoriu scenic, ci doar o simplă „veghe" — *vigilia!* Lucrarea este un imn adresat omului, care învinge Timpul, conferindu-i o valoare perenă prin forța sa de creație. Discuțiile asupra valorii și, îndeosebi, asupra inteligibilității ideii de bază a operei rămîn deschise, și va mai fi nevoie de multe interpretări și execuții, spre a se ajunge la o sinteză a opiniilor criticii, în legătură cu locul și semnificația acestei „vigilii" în creația, fără îndoială deosebit de interesantă, a lui Orff.

Că Salzburgul rămîne, în definitiv, leagănul unui festival *și* austriac a demonstrat-o — în afara frecvenței operelor lui Mozart pe afișe — și concertul Cvartetului de coarde La Salle, din sala Mozarteum, unde a executat piese aparținînd „noii" școli vieneze: *Cvartetul nr. 3* de Arnold Schönberg, *Șase bagatele, op. 9*, de Anton Webern și *Suita lirică pentru cvartet de coarde* de Alban Berg. Nu se poate spune că programul acesta a stîrnit o prea mare afluență de public, în schimb prezentarea, pe treptele Domului și în piața din față, a misterului *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal, cu actorul Curd Jürgens în rolul titular, a iscat acea atmosferă de sărbătoare și reculegere, care împrumută manifestărilor de felul festivalului salzburghez elevația și grandoarea adecvată unei atît de importante sărbători a muzicii și teatrului. Atmosfera aceasta s-a prelungit și după stingerea reflectoarelor în piața Domului, în noaptea ce vibra de sunetele transparente ale ceasornicelor cu clopote, care măsoară Timpul în turlele orașului, cu clinchete din alte veacuri, vetuste și delicate.

GEORGE SBÂRCEA

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj în Elveția și Austria

Înscriindu-se în contextul manifestărilor de prestigiu ale artiștilor români peste hotare, turneul de concerte întreprins de orchestra de cameră a Filarmonicii de Stat din Cluj, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu și avînd ca solist pe violonistul Ștefan Ruha, a cuprins două importante centre ale vieții muzicale internaționale în care pulsează tradiții seculare de artă și cultură : Basel (Elveția) și Linz (Austria).

Programul susținut — atît în cadrul concertelor cît și în acela al imprimărilor pentru Radiodifuziunea elvețiană — a inclus lucrări reprezentative ale muzicii românești și universale : *Dixtuorul pentru instrumente de suflat* de George Enescu, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri, *Simfonia nr. 21, în La major* de Joseph Haydn, *Serenada „Haffner"* — cu solo de vioară — de Wolfgang Amadeus Mozart, *Simfonia a V-a, în Si bemol major* de Franz Schubert, *Dansuri antice* de Ottorino Respighi și *Variațiuni pe o temă de Frank Bridge* de Benjamin Britten.

Înregistrările efectuate la Radiodifuziunea din Basel au fost calificate de șeful secției de muzică de cameră, René Sachs, „printre cele mai bune, sonoritățile orchestrei fiind de-a dreptul remarcabile, ca și promptitudinea și elanul cu care ea răspunde tuturor indicațiilor dirijorului". Și tot René Sachs a ținut să adauge : „Sînt nespus de mulțumit că fonoteca noastră s-a îmbogățit cu două minunate creații ale muzicii contemporane românești : *Dixtuorul* de Enescu și *Concertul pentru orchestră de coarde* de P. Constantinescu, din paginile cărora răzbate nu numai măiestrie componistică în tratarea unui material tematic de esență românească, în crearea unui colorit armonico-orchestral de mare bogăție, dar și un conținut emoțional de uimitoare varietate și profunzime".

În termeni asemănători s-a exprimat și reprezentantul comisiei concertelor simfonice, Fritz Moser, subliniind totodată și receptivitatea auditorilor elvețieni față de muzica lui Constantin Silvestri : „Am trăit momente de adevărată elevație artistică, nu numai la audierea binecunoscutelor creații de Mozart și Schubert, dar și la cea a savuroasei lucrări de Silvestri, din care transpar, atît de subtil, intonații ale folclorului românesc".

Iată și cîteva extrase din cronicile muzicale publicate în cotidianele din Basel :

...„În interpretarea orchestrei românești de muzică de cameră, *Serenada „Haffner"* a fost realizată într-o tălmăcire ce a evidențiat sonorități de maximă finețe și expresivitate. În același spirit și-a plăsmuit partida solistică și violonistul Ștefan Ruha. În *Andante* el a introdus o minunată cadență executată în corzi duble, spre a demonstra apoi în *Rondo* o strălucită virtuozitate a arcușului și o dezinvoltură uimitoare, obținînd, pe drept cuvînt, aplauzele furtunoase ale publicului"... (Albert Müry : *Rumänisches Kammerorchester zu Gast* (Orchestra românească de cameră — oaspete în țara noastră), „Basler Nachrichten", Basel, 29 III 1973).

...„Interpreții români au adus din patria lor și o compoziție inedită : *Trei piese pentru coarde* de Constantin Silvestri, compozitor român decedat în 1969. Între prima și ultima parte într-un tempo rapid, se intercalează un *Cantabile* plin de expresivitate și intensitate emoțională. Interpretarea dată acestei compoziții succinte dar deosebit de bogată în conținut, în care compozitorul folosește melodii și dansuri românești autentice, a fost răsplătită cu aplauze entuziaste"... (A. H. : *Exzellentes Rumänisches Kammerorchester* (Un excelent ansamblu românesc de muzică de cameră), „Basler Volksblatt, Basel, 31 III 1973).

Așteptată cu justificată emoție, întîlnirea muzicienilor clujeni cu publicul din Linz — oraș care i-a inspirat lui Mozart simfonia cu același nume — a avut loc în *Steinerner Saal* și s-a soldat, de asemenea, cu un binemeritat succes. Sînt edificatoare în acest sens și cronicile muzicale semnate de muzicologii Erich Eder de Lastra, dr. Franz Lettner și Reinhold Tauber în cotidianele apărute în ziua de 31 III 1973, la Linz : „Kronenzeitung", respectiv, „Tagblatt" și „Nachrichten", din care reproducem (în ordinea mai sus menționată) următoarele pasaje :

...„Orchestra românească de cameră a susținut sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, un concert ce a înscris în program *Serenada „Haffner"* de Mozart — în care l-am putut asculta pe excelentul violonist Ștefan Ruha — *Trei Piese pentru orchestră de coarde* compuse cu mult rafinament de Constantin Silvestri și *Variațiunile* lui Britten pe o temă de Frank Bridge. Interpretarea a atins nivelul unui mare festival. Auditorii au primit, după aplauzele lor entuziaste, încă două suplimente de la artiștii români"...

...„Orchestra românească de cameră a cîntat minunat ! Au de regretat cei care nu au profitat de această unică ocazie de a asculta o orchestră excelentă ! Sub conducerea interiorizată și competentă a dirijorului Mircea Cristescu, eminenții instrumentiști au prezentat, pentru început, Serenada „Haffner" ...Poate că românii au vrut să aducă la Linz, un omagiu lui Mozart, „genius loci", și dacă compozitorul ar fi fost prezent în această seară, nu putea decît să fie pe deplin satisfăcut de interpretare. Foarte rar avem ocazia să auzim un Mozart atît de delicat, de șăgalnic și fermecător și totodată, atît de energic și pe alocuri atît de plin de nostalgie !... Sperăm că românii vor concerta, curînd, din nou în țara noastră"...

...„S-a putut constata că am avut de-a face cu un ansamblu excelent, perfect sudat și care știe să evidențieze liniile melodice și armonice ale partiturii, să cînte nuanțat și captivant ! Conducătorul lui, dirijează în stilul unui „primus inter pares", evită mișcările patetice și reușește, printr-o gestică precisă, să transmită o intensă trăire artistică"...

RODICA OANĂ — POP

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

RÉFLEXIONS SUR LA MUSIQUE NOUVELLE

par **PASCAL BENTOIU**

En tout ce qui concerne l'activité créatrice, le paysage actuel de la vie musicale est extrêmement varié. Ses divers aspects ont pourtant quelque chose en commun, et c'est la dose frappante d'irritation qui s'empare de quiconque aborde de plus près la musique de fraîche date (celle surtout qui s'intitule fièrement „nouvelle", „vivante", „expérimentale", ou „contemporaine"). Les critiques sont irrités par le public, le public par les compositeurs, ceux-ci par les critiques et ainsi de suite. Le fait que chacun soit mécontent de quelqu'un (ou de tout le monde), dans un secteur d'activité humaine qui supposerait de tout autres rapports, me fait penser qu'une erreur a dû se glisser quelque part (probablement dans la réflexion sur la musique), ou même une série d'erreurs, qui empêchent toute vue claire des choses et provoquent des malentendus en chaîne. Sans aucun doute, si des erreurs (dont personne ne saurait être tenu pour directement responsable, car à partir d'un certain degré de généralité, elles appartiennent à l'époque) entachent les jugements sur la musique, ceux-ci peuvent aboutir à une quantité d'opinions inadéquates : celle du compositeur sur les buts de son activité; celle du critique sur le sens même des oeuvres, celle du pédagogue sur les objectifs qu'il poursuit, celle de l'élève sur le rôle de l'école, etc. etc.

Essayer de détecter ces erreurs fondamentales peut sembler téméraire, sinon parfaitement absurde. Telle étant la réalité, pourquoi s'obstiner à la placer sous le signe de l'erreur? Sa simple existence ne suffit-elle pas à la légitimer, et que devons-nous faire, sinon la constater? Evidemment, pour qui pense que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes, le seul parti à prendre est d'enregistrer indistinctement tous les faits artistiques dans leur succession, ou de les interpréter avec partialité. Pour ma part, j'accepte mal ces procédés ; ayant constaté l'existence d'une anomalie (l'irritation généralisée), je veux en rechercher les causes, même s'il n'est pas en mon pouvoir d'en indiquer les remèdes.

Cet examen aurait probablement dû commencer par une brève description du moment historique, afin de faire ressortir quelques données absolument nouvelles de la vie musicale sur le plan mondial. Car ces données existent : toutes sont dues au flux informationnel de plus en plus violent, au fait que la mémoire artistique de l'humanité connaît un développement explosif, dépassant la capacité de l'individu à emmagasiner, à comprendre, à assimiler et dépassant peut-être même de beaucoup ses nécessités réelles de consommation. Pour la première fois dans l'histoire, l'homme de notre temps (et cela s'accentue à mesure que nous approchons de la fin du siècle), au lieu de consommer surtout les produits de son époque, dispose d'un trésor qui va s'agrandissant et qui contient en fait la production de mille ans de musique, sur une aire géographique bientôt planétaire. Des millions de disques, des centaines de postes radio-émetteurs, d'innombrables institutions musicales, des formations de tous genres, le film, la télévision, le magnétophone en tant que moyen commode pour fixer n'importe quelle impression musicale, tout cela déverse sur l'auditeur, de façon nécessairement anarchique et arbitraire, un torrent informationnel d'une empleur, d'une

https://biblioteca-digitala.ro

violence et d'un désordre dont nous ne sommes pas toujours conscients. Etre réceptif, tour à tour, en une succession dictée par les caprices du hasard, à des produits musicaux venus de toutes les époques, de tous les pays, des couches de culture les plus variées, peut être amusant pour qui se contente d'une attitude entièrement passive. Mais ce régime de réception gêne et finit par annuler le calme et l'ordre indispensables à la constitution d'une pensée musicale active. L'homme n'est plus qu'un jouet balloté par la houle de l'information et — paradoxalement — plus le désir de comprendre est grand, plus la possibilité d'assimilation réelle s'en trouve réduite. Certes, j'envisage ici le cas extrême. En fait, dans cet ouragan chacun finit par se découvrir un abri : l'un n'écoutera guère plus que des opéras romantiques, un autre préférera la musique de la Renaissance, un troisième le jazz, le folklore ou la chanson, un quatrième perdra son latin et finira par tout envoyer promener et ainsi de suite. Tout cela peut trancher les problèmes individuels, mais n'en conduit pas moins à l'effritement total de la réflexion collective sur le phénomène musical: autre trait d'une haute originalité, dans une vision historique tant soit peu réaliste.

Tels sont les problèmes de l'auditeur sollicité a outrance par le lux informationnel. Mais le compositeur? Et le critique? On leur suppose certainement plus de méthode dans leur façon d'étudier et d'assimiler le phénomène musical. Abordons de plus près le problème du point de vue du compositeur. Ses études l'ont armé (ou ont essayé de le faire) de connaissances sur toutes les époques un peu importantes de l'histoire de la musique, européenne du moins.

De vastes périodes ont fait l'objet de ses études le temps d'un semestre, ou même de quelques semaines. Il aura approfondi le contrepoint du XVIe (ou du XVIII-e), l'harmonie du siècle passé, l'orchestration du vingtième, le modalisme folklorique ou grégorien, éventuellement aussi le sérialisme intégral et les modes à transposition limitée, et ainsi de suite. Sans parler des incursions dans la musique indienne, arabe, japonaise, etc. L'élève le plus appliqué quittera l'école avec des idées plus ou moins nettes sur une foule de choses, mais ne se trouvera guère en possession d'une technique intégrale et utile, transmise par un maître avec tout l'enthousiasme de la foi. Et au-dehors, le jeune musicien aura la désagréable surprise de découvrir un public plus soucieux d'explorer l'immense patrimoine musical offert par les moyens modernes d'information que de l'écouter, lui, le nouveau venu, de l'observer et d'attendre tranquillement que sa personnalité mûrisse et donne les fruits qu'on en pourrait attendre. Impatient de percer, de s'affirmer, de prendre la place qu'il se sent en droit de réclamer au festin de la culture, le jeune auteur fera plus d'un faux pas: il criera plus fort qu'il ne serait normal ou même poli, il sera excentrique, poseur, provocateur; il comprendra que son isolement lui enlève des chances et s'affiliera tantôt à un groupe, tantôt à l'autre ; il essaiera de provoquer par tous les moyens les réactions favorables de la critique, il s'agitera beaucoup et finira par se retrouver lassé. Tout cela, évidemment, s'il n'a pas du premier moment la sagesse, presque inhumaine chez un très jeune homme de s'obstiner à poursuivre son rêve intérieur et d'attendre patiemment que sa vision mûrisse (ce qui ne l'empêchera nullement d'être curieux du phénomène vivant de la création contemporaine).

Peut-être ce tableau est-il trop sombre. Mais je suis persuadé que nous aurions tort de prendre ces choses à la légère et de nous obstiner à ne voir que les avantages (d'ailleurs réels) de l'information accrue. Jamais la politique de l'autruche n'a donné de bons résultats. On ne doit pas analyser les particularités de la pensée musicale contemporaine dans un milieu idéel abstrait, mais essayer de comprendre le plus profondément possible les conditions objectives du développement de l'artiste, de l'activité du critique, de la formation de l'auditeur. Et ces conditions sont dues, en partie du moins, aux circonstances décrites ci-dessus, circonstances que constituent, répétons-le, une nouveauté absolue dans l'histoire de la culture humaine. D'autre part après avoir dégagé certaines erreurs dans la réflexion contemporaine sur la musique, il nous sera impossible d'éluder plus longtemps les rapports entre la toile de fond historique et les démarches logiques en usage; nous pourrons alors rechercher d'éventuels remèdes en accord avec une situation de fait parfaitement connue, et non plus simplement les proposer — utopiquement — sans tenir compte de la réalité.

Ce que nous remarquons au premier regard en abordant la pensée musicale contemporaine, c'est une différenciation insuffisante entre l'objet et le sujet. Sous la pression, peut-être, du courant structuraliste, le jugement critique et esthétique tend à s'établir uniquement sur le terrain de l'objet, négligeant de plus en plus les réalités du sujet récepteur et cela, sans en être toujours parfaitement conscient. On analyse en détail les particularités structurales de tel morceau de musique, mais on élude son efficience nécessaire et spécifique dans le psychique du sujet récepteur. Souvent, à ce propos, on ne fait que divaguer sur un ton soi-disant poétique. Autant les textes de critique et de musicologie sont précis dans la description des structures, autant semblent ils diffus, gratuits et stéréotypes quand il s'agit d'analyser le reflet de ces structures dans la psyché. Ce procédé a ses désavantages. La structure est en fait un élément, ou — mieux — une

https://biblioteca-digitala.ro

série d'éléments grammaticaux (donc abstraits); nous les abordons comme tels en étudiant les données du langage dans lequel l'oeuvre est conçue, et notre attention — retenue par les différences saisissables à ce niveau-là — perd de vue le rapport exact entre les données structurales et l'effet pysichologique spécifique des apparitions concrètes dans leur succession. Mais à la vérité, et cela saute aux yeux de qui veut bien considérer les choses sans préjugés, les différenciations dans le sujet ne sont pas proportionnées aux différenciations dans l'objet. En effet, d'infimes variations dans l'objet (qui n'affectent pas sensiblement les structures) peuvent avoir sur le sujet les effets les plus divers. Tout langage musical est un champ de structures mutuellement compatibles, à l'intérieur duquel le compositeur choisit son tracé en fonction du sens qu'il veut — consciemment ou non — transmettre. Mais à l'intérieur de ce champ, on peut parcourir des milliers de trajets pouvant signifier pour l'auditeur autant de messages différents, parfois diamétralement opposés (dans le cadre, pourtant, d'un même horizon stylistique!), sans que par là le langage proprement dit (le champ de structures compatibles) ait nécessairement subi des variations notables. Un tel langage ne se compose certainement pas d'un système de normes immuables, transmises par tradition ; au contraire, pour chaque compositeur important, il est constitué par la fusion organique des éléments traditionnels acceptés et de ceux qui sont dus au pouvoir créateur du musicien même, dictés par son tempérament, sa logique, par la configuration parfaitement originale de sa personnalité. Dans ces cas heureux, le langage se constitue ordinairement assez vite (Brahms par exemple était déjà possesseur, sur ses vingt ans environ, d'un langage et d'une technique où se trouvaient, fût-ce en embryon, presque toutes les données du futur style „brahmsien"); ce langage subira par la suite, au cours de l'activité du compositeur respectif, des modifications plus ou moins importantes (très grandes, par exemple, chez Beethoven, mais relativement peu nombreuses chez Schumann). Dans l'histoire de la musique, les oeuvres les plus importantes sont nées de l'exploitation intensive, de ces champs de structures possibles (compatibles à l'intérieur d'un même langage). Nous appellerons ces champs des styles personnels, pouvant être intégrés à ce titre dans le contexte stylistique général d'une époque donnée. Mais la loi de ce que nous appelions „l'exploitation intensive" peut être observée dans la presque totalité des cas. Le temps qu'un musicien met à trouver son „style personnel", voilà une question relativement peu importante; l'essentiel, c'est qu'à partir d'un certain moment, il cessera de jouer à „essayer des styles" et que, se sentant maître désormais d'un terrain fertile, il s'efforcera d'en tirer le plus de fruits possibles. Et cela même si le style respectif est particulièrement révolutionnaire par rapport à la tradition.

Mais que sommes-nous contraints de constater dans la pensée musicale contemporaine ? Pour plusieurs raisons qu'il serait trop long d'approfondir ici, les oeuvres sont évaluées le plus souvent non pas en raison de leur ethos et de leur substantialité propres, donc, en accentuant surtout l'originalité et la valeur de leur message, mais par rapport à leurs données de langage les plus générales. On remarque une oeuvre parce qu'elle est écrite selon la technique sérielle, ou aléatoire, ou stochastique, ou parce qu'elle représente l'application parfaite du système de normes originales que le compositeur a choisi de respecter ; le critique énonce de la façon la plus méticuleuse, la plus sèchement technique, les éléments de la grammaire respective; viennent ensuite — ou non — quelques petits feux d'artifice „poétiques" en style soutenu (un vocabulaire „critique" dure un temps, puis il se démode, on le remplace, mais le plus souvent la précision des termes laisse beaucoup à desirer ; ce vocabulaire peut s'appliquer à une foule d'oeuvres très différentes, justement parce qu'il n'engage à rien). Mais la plus minutieuse des analyses structurales n'est jamais qu'une description, d'autant plus parfaite qu'elle est plus impersonnelle; et comme l'objet artistique se justifie uniquement par l'ampleur et la nature de son action sur la psyché du récepteur, il me semble que séparer la cause de l'effet, en analysant une oeuvre, serait une grave erreur de logique. Au cours de toute analyse strictement formelle, nous examinons une quantité de causes sans réfléchir au fait qu'elles ne sont rendues légitimes que par leurs effets, et sans souligner que si l'effet est nul ou négligeable, la cause n'aura pas eu de raison d'être. Il nous semble procéder de façon „scientifique" parce que nous opérons sur des éléments matériels, et nous ne comprenons pas que c'est là une méthode antiscientifique par excellence, puisqu'elle découpe arbitrairement un phénomène complexe, dans le cadre duquel matériaux et structures ne sont que l'infrastructure nécessaire des effets psychiques, seuls importants en dernière instance.

A force de concentrer notre attention au niveau de l'objet, donc à celui des structures, nous en venons lentement et inexorablement à perdre toute sensibilité pour la substance propre à chaque oeuvre et à chaque passage de cette oeuvre; nos antennes s'atrophient qui nous permettaient autrefois d'enregistrer de subtiles différenciations de structure sous la forme de significations extrêmement variées — dans le cadre d'un même langage, donc d'un même champ de structures possibles. Le critique, et malheureusement aussi le compositeur, en arrivent à décider de la va-

https://biblioteca-digitala.ro

leur d'une oeuvre selon le critère de sa nouveauté structurale (saisissable en tant que telle à la seule condition d'être très prononcée, très nettement mise en lumière). De là le grand nombre de changements, d'apostasies, de reniements, de renouveaux, etc. Sur la lancée de l'illustre précédent créé par Beethoven, le musicien se croit obligé de se renouveler sans cesse. Peut-être l'exemple de Stravinski est-il aussi responsable, pour une part, de l'actuelle mentalité des compositeurs. En dépit de son indiscutable génie, Stravinski s'est plu à vivre dans un tourbillon de renouveaux, de retours, de ralliements et de répudiations stylistiques absolument ahurissant. Sa personnalité étant déjà définie au moment où il commençait ce ballet stylistique, il a pu rester lui-même dans tous ses avatars. Mais la voie de Stravinski est-elle accessible à tous? Et surtout, est-ce dans ces conditions que s'épanouira le mieux la vocation d'un jeune compositeur? Je n'en suis nullement convaincu. Au contraire, je suis absolument certain que ce perpétuel changement de styles (donc de techniques) crée dans le compositeur un état d'esprit que j'appellerais incertitude progressive et dissolution graduelle du moi, et fait naître en lui le sentiment d'une relativité complète des techniques. Il en vient finalement à répudier toute technique en sa qualité de directrice de l'activité créatrice et à la remplacer par quoi que ce soit: intuition, inspiration du moment, farce, automatismes, silence, provocation, etc. De plus, il faut se demander sérieusement si un style — qui signifie en fait la somme et l'organisation fonctionnelle des moyens — se laisse vraiment choisir ou changer, comme un article vestimentaire, ou bien si, au contraire, une personnalité définit son style (quand elle le fait!) dans des profondeurs psychiques avec lesquelles la zone infime (et intellectualiste) du libre arbitre quotidien n'entretient que des rapports assez lâches.

A ce point de notre examen, une précision s'impose. Les structures artistiques n'acquièrent pas leur valeur automatiquement, du fait de leur propre existence; elles sont évaluées en vertu (une fois de plus) d'un acte d'intellection (de synthèse intellectuelle), mais sur un autre terrain que celui de l'effet spécifiquement artistique. Car on peut apprécier un objet, mettons un fruit, à plusieurs points de vue. Le gastronome s'intéressera à son goût, à sa saveur, à sa consistance et jugera en fonction de sa propre expérience dans ce domaine. Tout autre sera l'intérêt du cultivateur, dont les associations porteront sur la variété à laquelle appartient l'exemplaire individuel, sur sa productivité et ses caractères distinctifs, sur le greffage, la résistance aux agents nuisibles, etc. Autre enfin, celle du botaniste qui pensera peut-être aux structures cellulaires, aux lois de croissance et de multiplication de l'espèce, à la circulation de la sève, etc. De son côté, un consommateur ordinaire appréciera l'objet artistique en premier lieu pour les qualités correspondant à ce qu'était le goût pour le fruit. „J'aime" ou „je n'aime pas" sont les premiers mots qui se présentent à notre esprit au contact d'un objet artistique. Les autres appréciations et observations (langage, structures, lois) sont faites par les professionnels et dans une intention cognitive qui n'a plus, à vrai dire, de rapport avec la réception artistique; celle-ci peut avoir lieu (et c'est même ce qui se passe dans la majorité écrasante des cas) sans que se soit effectuée aucune de ces opérations mentales. Apprécier un objet artistique sur le plan abstrait de ses données structurales et lui accorder plus ou moins de valeur selon le degré de nouveauté évidente de ses structures, c'est bien autre chose que de l'accueillir en tant que message uniquement transmissible par le contact direct avec les formes concrètes.

Même les professionnels, qui savent, par exemple, une foule de choses sur les fugues de Bach et en ont cent fois étudié les données structurales, sont forcés, quand ils redeviennent de simples récepteurs de musique, d'en revenir aux formes concrètes et d'expérimenter à nouveau le trajet particulier de tel morceau parfaitement connu. Car seule la réalité concrète de l'oeuvre surprend et communique dans son unicité le processus psychique particulier qui confère au message son identité artistique. Quant aux centaines de morceaux que nous n'éprouvons plus le besoin de réentendre après une première audition, parce que nous en avons démêlé les particularités de structure, s'ils cessent de nous intéresser c'est probablement qu'à part cette disposition, mettons originale, des éléments de grammaire, ils n'ont rien de plus à nous offrir.

Or, une confusion s'est instaurée dernièrement: l'objet artistique est envoyé dans le monde pour y être apprécié non pas en fonction de son efficacité dans le cadre de la réception artistique, mais selon les critères d'un autre horizon psychique et intellectuel. On commence par conditionner soigneusement l'auditeur, afin de le rendre sensible à la nouveauté des structures; on lui explique une foule de choses, on lui propose de se rapporter à certaines vérités mathématiques, logiques, physiques, etc., on lui démontre que l'objet est l'application rigoureuse d'un système de normes inédit (ce qui le rend „intéressant"), et on lui suggère, par l'entremise d'un vocabulaire „critique" plutôt douteux, un contenu qui se trouve parfois avoir quelque contingence avec la réalité, mais le plus souvent n'est dû qu'à la fantaisie du présentateur. De toute façon, on attire l'attention sur les structures et leur degré d'originalité, car c'est sur ce point que le compositeur a concentré la plupart (sinon la totalité) de ses

https://biblioteca-digitala.ro

efforts. Mais de cette façon le compositeur a toutes les chances de manquer doublement son but : sur le plan artistique concret, pour ne pas avoir conçu son objet en tant que message doué de sens, et sur le plan des idées abstraites parce que, tributaire du matériau acoustique, il n'est pas libre d'exprimer des jugements et des lois d'une portée générale, mais il doit se contenter de construire une des applications possibles d'un système de normes. Quant à l'auditeur, ce qui lui parvient n'est pas la loi, dans sa majesté et sa rigueur supposées, mais simplement cette application possible. Il y a là une erreur de méthode, d'insertion dans la réalité, due à l'ignorance ou à la sous-estimation d'une vérité bien difficile à éluder: c'est qu'en musique, une fois la catégorie acceptée ou constituée (que ce soit, mettons, l'univers tonal ou tel champ de possibilités rythmiques), l'oeuvre concrète s'édifie dans le cadre de la catégorie. De cette dernière, notre jugement critique ne devrait s'occuper qu'en second lieu, car elle n'est que l'horizon où quelque chose se passe; et ce qui se passe, c'est l'apparition d'un objet parfaitement individualisé, porteur d'un message sinon univoque, du moins impossible à confondre.

Depuis quelque temps nous assistons donc, dans l'activité musicale créatrice autant que dans la pensée critique, à la suprématie (avouée ou non) de la norme sur le concret artistique, donc sur le sens qui devrait constituer la raison d'être du message musical. On pourrait définir la régle artistique comme une action normalisée dans le cadre d'un processus créateur spécifiquement inséré (dans le visuel, l'auditif, l'imaginaire, etc.) et se rattachant étroitement à l'horizon psychique, affectif et intellectuel d'une collectivité, à certain moment ou à certaine période de son évolution. Jamais la norme artistique ne pourra être permanente, à cause justement de ces incessantes transformations de l'horizon spirituel collectif. Elle naît le plus souvent de la généralisation des donnés d'un trésor artistique pratiquement constitué ; elle garde son efficacité pendant un temps limité, puis cède sa place, par évolution ou révolution, à une norme nouvelle, et ainsi de suite. Sans doute une norme peut-elle aussi être énoncée (de façon plus ou moins précise) par quelque grand musicien, dans un éclair de prévision géniale. Mais la plupart du temps elle ne prend pas forme abstraite ; elle résulte d'une succession d'actes créateurs concrets, à la naissance desquelles elle a présidé sans que le musicien en soit nécessairement conscient (ni inconscient, d'ailleurs). Ce qui est sûr, c'est que toute norme a, et doit garder, un rapport étroit avec la pratique, avec les actes concrets de communication artistique.

Si on l'élabore a priori, la norme cesse de se rattacher à un fonds d'idées et de sensibilité vérifié historiquement ; pour cette raison, elle perdra nécessairement sa force de conviction sur la collectivité à qui les produits sont offerts et qui sera en droit se demander : pourquoi ainsi et non pas autrement ? On lui fournira bien entendu des explications, mais elles n'auront qu'une valeur des plus relatives. A preuve, l'ahurissante facilité avec laquelle un système artificiellement élaboré peut être remplacé par un autre, plus artificiel encore. Les solutions grammaticales qu'on propose tour à tour peuvent même être diamétralement opposées, sans que personne se demande vraiment comment il a été possible d'en venir à ce renversement total des valeurs. Un exemple : au maximum d'organisation (le sérialisme intégral) succède (parfois chez les mêmes musiciens) une absence d'organisation totale (l'aléatorisme généralisé, la musique intuitive, les Textkompositionen, etc.). Comment s'est donc effectué le passage d'une position à l'autre ? Autre exemple : de la concentration de type webernien, qui faisait dire à tant de gens : „Impossible de supporter, aujourd'hui, de longs développements comme au temps des romantiques", on est passé presque directement à la musique non stop, qui se prolonge plusieurs heures durant jusqu'à l'épuisement physique des mêmes sujets récepteurs qui venaient de proclamer la mort des oeuvres de longue durée. Comment expliquer cette modification de la notion de temps ?

Etait-ce vraiment le nouveau, ce que nous proposaient ces grammaires élaborées a priori, et à la naissance desquelles nous avons assisté ces dernières décennies ? Certes, elles apportaient du nouveau par rapport au but qu'elles s'étaient choisi : du nouveau dans la grammaire, et plus précisément il y avait là une foule de grammaires possibles. Vraiment possibles ? En théorie, oui. Nul ne peut interdire, ni même blâmer ceux qui passent leur temps à composer des grammaires in abstracto. C'est une occupation comme une autre. Il restait pourtant à toutes ces grammaires de prouver par la suite leur viabilité, de se justifier sur le plan artistique, de constituer un terrain de croissance fécond pour les véritables fruits artistiques — les oeuvres. Seule l'épreuve de l'efficacité et de la permanence de ces dernières aurait pu justifier, a posteriori, la valeur d'une grammaire. Mais il s'est passé quelque chose d'imprévu : le champ de structures (que nous supposons mutuellement compatibles au plus haut degré) de n'importe laquelle de ces grammaires possibles n'offrait qu'un terrain de manoeuvre assez exigu. L'académisme naissait à un rythme fantastique, bien plus accéléré que n'en avait encore enregistré toute l'expérience de l'histoire. Dans les cas extrêmes, c'est-à-dire quand la grammaire élaborée a priori était tout à fait insolite, elle se montrait tout juste capable de supporter

https://biblioteca-digitala.ro

une seule application, une oeuvre unique. La deuxième était déjà académique, même composée par l'inventeur du langage respectif, même due aux imitateurs toujours présents. Force nous a donc été d'assister à une succession de produits uniques, peu capables de favoriser le développement ultérieur des solutions proposées, une succession de langage forgés par synthèse, illustrée par une seule oeuvre valable (la première) et privés de toute perspective de devenir un terrain fertile de culture artistique. Et finalement l'attitude même s'est transmise : il a fallu constituer une grammaire pour chaque oeuvre.

Evidemment, dans ces conditions, les chances de communicabilité diminuent d'une façon vertigineuse. Et bien que les festivals de musique „nouvelle" se soient considérablement multipliés, bien qu'un public (assez partisan d'un côté, assez fluctuant de l'autre) existe pour ces manifestations, bien qu'un mécénat se soit exercé sous bien des formes en leur faveur, il est clair que tout ne tourne pas rond dans ce domaine. La „nouvelle" musique continue à vivre dans des conditions absolument spéciales et dans de véritables réserves. Ce qui lui fait défaut, c'est — je pense — l'adhésion généreuse et durable que nous remarquons dans les rapports habituels des auditeurs avec la musique. On peut placer quelque temps Beethoven au-dessus de tous, puis lui préférer Bach, et à une autre époque de la vie, Wagner ou Debussy. Mais l'adoption d'un favori n'implique pas le rejet des autres. On intègre un Haydn, un Schubert, un Berg pour le restant de ses jours et non pas pour une saison, avant que n'apparaisse à l'horizon une autre grammaire ou une autre étoile. (Il serait instructif d'établir la statistique suivante : lesquelles des oeuvres qui faisaient sensation il y a 5, 10 ou 15 ans à tel ou tel festival spécialisé de musique nouvelle ont encore cours, et combien de ceux qui les applaudissaient les admirent encore.)

On peut s'étendre longuement sur ce sujet. Je ne voudrais pas polémiser, mais le simple examen des programmes internationaux de concert, d'émissions radio, de la production de disques, etc. nous forcera de conclure que cette partie de la musique des deux dernières décennies qui s'intitule „nouvelle" ou „vivante" a une présence inexplicablement restreinte pour un phénomène qui se déclare contemporain à tous coups, et cela, en dépit des efforts soutenus et parfois généreux qu'on a faits pour l'imposer. D'une façon générale, elle poursuit son existence dans ce que nous appelions plus haut des „réserves" (festivals ayant un certain profil, émissions et concerts qui lui sont consacrées en entier, maisons de disques et d'édition spécialisées, etc.) et nous assistons, dans ces réserves, à une avalanche de titres dont bien peu retrouvent plus tard de l'actualité. En moyenne, les auditeurs semblent obstinément opaques à la plupart des impulsions informationnelles venues de ce côté. Libre aux compositeurs d'en accuser le public, à celui-ci de répliquer — non sans raison — que les auteurs eux-mêmes renient souvent leurs oeuvres par la suite, aux critiques de prendre parti pour l'un ou pour l'autre, avec des arguments plus ou moins plausibles : je n'en demeure pas moins persuadé qu'il est peu probable que tous les postes récepteurs (ou en tout cas leur majoritée écrasante) se soient déréglés simultanément. Je peux comprendre qu'un auditeur soit devenu, à partir d'un certain moment de son évolution, un „réactionnaire". Je peux imaginer qu'une oeuvre trop nouvelle surprenne le public et qu'elle ait besoin d'un temps objectif pour s'imposer (et pourtant combien l'expérience historique nous montre d'oeuvres révolutionnaires — *la Neuvième, la Fantastique, Tristan, Pélléas, Wozzeck, le Sacre du Printemps* — qui ont suscité, dès leur apparition, une émotion considérable et qui sont restées !). Je peux enfin comprendre qu'un auteur (Gesualdo, par exemple, ou Varèse) voie plus loin que son temps et que sa vision ne recoupe les idées communes que dans un avenir indéfini. Mais, il m'est absolument impossible d'admettre qu'une très large catégorie de compositeurs aient en bloc une vision totalement inaccessible à une portion proportionnellement bien plus large du public. Et comme il m'est difficile de douter de la réaction spontanée du grand nombre, je me propose plutôt d'examiner les idées de la minorité, puisque toute idée, ne l'oublions pas, s'acquiert au cours d'un processus formateur qui peut être correct ou erroné.

J'ai déjà signalé plus haut cette particularité de la pensée musicale actuelle, qui consiste à déplacer l'attention presque exclusivement vers l'objet et à négliger d'autant le sujet. L'oeuvre musicale est appreciée sous l'angle des catégories au lieu de l'être dans sa substantialité (impliquant avant tout l'effet psychique) ; la norme en soi devient le principal personnage de l'aventure musicale, elle s'élabore a priori et lui suffit, pour se justifier sur le plan esthétique, de se montrer neuve par rapport au passé. Une fois le critère de l'originalité placé sur ce terrain nous assistons à une succesion de plus en plus étourdissante de normes d'une bizarrerie croissante et finalement — il fallait s'y attendre ! L'idée même de norme se dégrade et l'on est forcé de recourir à toutes sortes de solutions fondées sur l'intuition, l'automatisme, ou le caprice. La seule donnée constante demeure l'intention de remplir une certaine durée de sonorités plus ou moins suggestives. Mais par quelle erreur subjective le compositeur en est-il venu a situer les choses en pleine erreur objective ? Il n'existe à cela

https://biblioteca-digitala.ro

qu'une réponse : il a cessé de se constituer en sujet récepteur au cours de l'acte de création.

Pour expliquer et appuyer le point de vue exprimé plus haut, il nous faudrait pénétrer profondément dans le mécanisme de l'acte créateur, chose presque impossible dans les dimensions de cet essai. J'essaierai donc de suggérer plutôt que d'expliquer au lecteur l'idée que je viens d'énoncer. Il me semble que l'endroit où l'oeuvre atteint son premier degré de réalité est l'imagination du compositeur. Là, elle préexiste de façon idéelle à la version matérielle (elle-même „en puissance") de la partition, de même que celle-ci préexiste à la version actualisée par les structures acoustiques effectives (forme sous laquelle elle atteint l'auditeur). Dans l'acte de la composition, l'objet est forgé, combiné, modifié, refondu sur le plan imaginaire — tout cela, évidemment, dans les données d'un langage, ce qui fait objectivement l'application possible d'un système de normes ; enfin certain facteur du for intérieur de l'artiste décide que l'objet (ou tel de ses fragments) est artistiquement viable. C'est bien entendu l'artiste qui prend cette décision, mais il la prend cette fois en qualité de récepteur. Nous avons donc d'un côté les capacités imaginatives de X, son pouvoir de synthèse, sa fantaisie et sa force qui modèlent — idéalement — un objet ; à son tour cet objet se présente à X en tant que récepteur, consommateur d'art qui est ou non d'accord, qui accepte ou repousse les formulations d' X le créateur. Le fait que dans de nombreux cas, et non des moins probants (Schumann, Wagner, Debussy, Stravinski, etc.) le processus imaginatif se produit à l'aide d'un instrument demeure secondaire. Cela dépend de la perfection de l'ouie intérieure de l'artiste, et parfois simplement de ses habitudes (Enesco, bien que possesseur d'une ouïe intérieure absolument exceptionnelle, composait très rarement sans piano) ; dans son essence, le processus demeure mental, imaginatif. L'oeuvre est forgée idéellement (dans toute l'individualité de sa Gestalt) avant d'être confiée matériellement au papier, mais elle ne prend corps qu'au moment où l'artiste, constitué en sujet récepteur, lui accorde son laissez-passer. Et pour qu'il l'accorde, il faut que l'objet imaginé lui plaise (j'ai lâché le mot suspect), qu'il lui plaise, à ce moment, plus que tout autre objet musical au monde, car c'est uniquement cet amour total (autre expression incommode !) qui justifie le fait d'offrir à d'autres un objet né de sa seule imagination. Il est d'ailleurs possible, et même absolument naturel, que plus tard l'artiste, ayant dépassé le moment d'incandescence de son rêve, voie son oeuvre dans ses dimensions et ses significations véritables et qu'il en vienne à la moins aimer. Car loin d'être étranger au processus de réception artistique, le véritable créateur possède au contraire un mental et un sensoriel organisés en un poste récepteur qui dépasse de beaucoup en finesse celui de l'auditeur ordinaire et même, j'ose l'affirmer — celui du critique. En fait, on aurait beau affirmer le contraire, la situation demeure celle que l'histoire permet de vérifier : les grands compositeurs ont toujours eu de la musique des autres la compréhension la plus lucide, la plus passionnée et la plus profonde.

Ainsi donc — pour reprendre notre fil, — si l'objet artistique n'a pas d'abord enchanté celui qui l'a imaginé, celui-ci ne pourra jamais prétendre à gagner la faveur des autres. Et si l'artiste a aimé cet objet non point dans sa qualité concrète, dans celle de message signifiant, incorporé au langage des sons, s'il a simplement été charmé par des dispositions structurales (par rapport auxquelles le concret de l'oeuvre demeure plus ou moins indifférent), alors il sera forcé de rechercher pour son produit un certain type d'amateurs, ceux qui sont prêts, à leur tour, à s'enthousiasmer pour des dispositions structurales abstraites. Mais ce n'est pas cette sorte de satisfaction qu'attendent l'immense majorité des amateurs de musique, celle à qui s'adressent en premier lieu les produits musicaux de tous genres. D'où la nécessité de conditionner l'auditeur, de produire un nouveau type d'amateur, de créer non seulement la musique, mais aussi son public. Un gigantesque effort explicatif, sous la forme d'innombrables conférences, cours, émissions radiodiffusées, revues spécialisées etc. est en train de se constituer en un langage destiné à traduire un autre langage, ou une autre série de langages, qui en principe auraient dû se faire entendre sans aucune aide de cette sorte. Le fait que des travaux de musicologie extrêmement sérieux soient consacrés à Palestrina, Bach ou Brahms est affaire de spécialistes ; ces oeuvres transmettent leur sens à la masse des auditeurs de façon directe (ou avec un minimum d'indications, d'ordre plutôt historique ou anecdotique). Et si on est tenté d'entreprendre leur examen structural, c'est que leur efficacité s'est montrée considérable. Mais que tel ou tel compositeur contemporain ne puisse se faire comprendre (encore faudrait-il se demander de quelle sorte de compréhension il s'agit) qu'à l'aide d'une foule d'explications détaillées, soulève pour moi une question aussi simple que troublante : ce que l'on communique ici, n'est-ce pas une hypothèse technique plutôt qu'un message artistique ? S'il en était ainsi, on s'expliquerait parfaitement que le public de la musique „nouvelle" demeure si peu nombreux, et confiné à des groupes plus ou moins clos ; car le nombre des êtres humains susceptibles de s'enthousiasmer d'une hypothèse technique sur le plan musical est infiniment plus réduit que celui des auditeurs capables de vibrer au message artistique.

(Fin au prochain numéro)

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica, Nr. 12, p. 1 — 48, București, decembrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, Georg e Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Noul edificiu al Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București.

I. P. „Informația“ — c. 3547

64.421

Prețul lei 7